Digitized by Google

BIBLIOTECA LUCCHESI-PALLI
I.ª SALA
SCAFFALE 4
PLUTEO 4
N.° CATENA 53

RACCOLTA

DI

# OPERE UTILI

DISPENSA

16

Belle Arti

# LA MUSICA

ACCOMODATA ALL' INTELLIGENZA DI TUTTI

DI

F. G. FÉTIS

traduzione italiana

DI ERIBERTO PREDARI

con un Saggio storico, un Dizionario biografico ed un Vocabolario tecnico della Musica antica e moderna

DEL TRADUTTORE

VOL. 1°

TORINO

UNIONE TIPOGRAFICO-EDITRICE

1858

PALLI

·BIBLIOTECA·
·LVCCHESI·PALLI·

4 - 4 - 53

RACCOLTA

DI

# OPERE UTILI

Digitized by Google

Digitized by Google

# LA MUSICA

accomodata

*ALLA INTELLIGENZA DI TUTTI*

DI F.G. FÉTIS

traduzione italiana

DI ERIBERTO PREDARI

con un Saggio storico, un Dizionario biografico
ed un Vocabolario tecnico
della Musica antica e moderna

DEL TRADUTTORE

Vol. I.°

Biblioteca Nazionale NAPOLI

TORINO

*Unione Tipografico-editrice-torinese*

1858.

# OPERE UTILI

AD OGNI PERSONA EDUCATA

**RACCOLTE**

col consiglio

D'UOMINI PERITI IN CIASCUNA SCIENZA

---

Belle Arti

---

# LA MUSICA

ACCOMODATA ALLA INTELLIGENZA DI TUTTI

**DI F. G. FÉTIS**

traduzione italiana

**DI ERIBERTO PREDARI**

con un Saggio storico, un Dizionario biografico ed un Vocabolario tecnico della musica antica e moderna

DEL TRADUTTORE

**Volume Primo**

TORINO
UNIONE TIPOGRAFICO-EDITRICE
1858.

# IL TRADUTTORE

—

L'Italia, il paese più eminentemente musicale, la terra classica dell'armonia, la madre de' più grandi maestri ed artisti del suono, del canto, della melodia, non ha un libro che parli della musica al popolo, e ne parli in modo da educare la sua intelligenza almeno a quegli ovvii ed elementari principii che lo pongano in grado di poter discorrere, con qualche cognizione di causa, delle sensazioni che commovono il suo spirito nei teatri, nelle accademie, dovunque la musica diffonda il fascino de' suoi concenti.

Tutte le nazioni meglio incivilite hanno manuali e manualetti più o meno buoni, che bastano a rendere anche in queste materie sufficientemente istruito il popolo; e noi, perchè anche l'Italia cominci ad avere un buon libro che soddisfaccia a questo ramo dell'istruzione, non abbiamo punto esitato di far italiano il Manuale di Fétis, del più dotto e al tempo stesso

del più popolare dei viventi scrittori di musica. Manuale che ebbe già l'onore di più ristampe in Francia e nel Belgio, e di essere stato tradotto in pressochè tutte le lingue d'Europa.

Non vi ha ramo dell'arte in cui, come nella musica, maggiormente si pretenda da tutti di saper sentenziare; e in tale universale pretesa di giudizio, a quali e quante strane idee ben sovente non si lascia libero il volo!

Un volumetto che riesca a mettere qualche stilla di buon senso e di giusto criterio nel cervello anche di coloro che, senza avere studiato exprofesso la musica, vorrebbero pure assennatamente giudicare di essa e render ragione a se stessi delle proprie impressioni, oltre al beneficio già importantissimo di diffondere una nuova istruzione, frutterà il vantaggio non meno prezioso di procacciare alle nostre platee uditori che sappiano con senno e con giustizia maggiore che comunemente non si suole, giudicare del merito delle musiche e degli artisti; sicchè il giudizio del pubblico serva di norma e di guida ai cantanti stessi, nè più avvengano gli scandali, oggidì pur sì frequenti, di plausi o biasimi irragionevolmente prodigati, e i quali riescono quindi a nulla più che a pervertire reciprocamente il criterio del pubblico e degli artisti.

L'opera che offriamo presenta in brevissima mole e ridotte alla forma più popolare tutte quelle nozioni della scienza e dell'arte musicale che bastino a far gustare ed apprezzare con intelligenza gli effetti che le armonie del suono e del canto producono sopra di noi, e nel tempo stesso somministra ciò che è maggiormente necessario a sapersi intorno alla vita, alle opere ed al merito dei più illustri maestri ed artisti antichi e moderni d'ogni paese.

Al trattatello di Fétis abbiamo voluto far seguire un *Catalogo sistematico* di alcune principali opere italiane e straniere che trattano delle diverse parti della musica, a comodo di coloro che bramassero avere cognizioni più ampie che i nostri due volumetti non offrono. A questo Catalogo abbiamo fatto succedere un nostro breve *Saggio storico della musica antica, moderna e contemporanea,* il quale servirà a chiarire ed a rettificare alcuni punti storici del trattato stesso, ed avrà un suo più ampio svolgimento nel *Dizionario critico biografico* che gli tien presso, e nel quale il lettore troverà più copiosamente, sebbene in forma sempre sintetica, accennato il merito di tutti gli artisti e maestri di musica dei quali bene spesso nel Saggio storico non si potè che sfuggevolmente accennare il solo nome.

Fétis ha corredato il suo Trattato di un vocabolario esplicativo delle voci tecniche musicali; quello che offriamo noi si differenzia assai da quello di Fétis tanto nella terminologia, quanto nelle definizioni, avendo dovuto in più luoghi dipartirci dal giudizio dell'illustre scrittore onde conformarci ai più autorevoli maestri delle scuole italiane.

Il *Dizionario critico biografico* fu da noi compilato sui migliori d'Italia, Francia e Germania, fra i quali citeremo il Fétis stesso, il Choron e Fayolle, il Bertini, il Forkel, Gianelli, ecc. ecc., con quelle aggiunte che hanno potuto somministrarci gli studii nostri speciali, e i consigli di quei provetti nell'arte e nella scienza che ci hanno in questa nostra fatica sovvenuti dei preziosi e cortesi loro ajuti.

Niuno più di noi riconosce i difetti e le imperfezioni di questa nostra traduzione, e specialmente pel lato della lingua e dello stile, non sempre rigorosamente italiani; noi pure riconosciamo come talvolta i nostri periodi anzi che essere italianamente costrutti, sono quasi, per così dire, stereotipati sul periodo francese. Causa di tutto ciò fu la necessità in cui ci trovammo di sacrificare talvolta la forma italiana della frase alla tecnica significazione del testo,

onde poter rendere intelligibili ai nostri lettori italiani certe sfumature di concetti e di idee veramente intraducibili di un autore dotto, ingegnoso bensì, ma altrettanto inesatto nel modo di esprimersi, nel precisare il pensiero, ed inesatto al punto che noi, rinunciando alla speranza di comprenderlo, ci abbandonammo qualche volta alla ventura d'indovinarlo.

Con ciò non vogliamo detrarre punto al merito scientifico ed artistico di quest'opera, stato in così solenne modo testificato da tante ristampe e traduzioni; ma solo dare una ragione di quei difetti i quali, non esitiamo a confessarlo, forse anche più che non a colpa dell'autore saranno da attribuirsi alla nostra insufficienza.

Noi abbiamo fatto coscienziosamente quanto le nostre deboli forze ci consentirono di fare a vantaggio di quei giovani amatori di musica che non hanno o tempo o voglia di consacrarsi a lunghi e faticosi studii per avere qualche nozione facile e generica, ma vera e sicura della scienza e dell'arte musicale.

—

# PREFAZIONE DELL'AUTORE

## ALLA TERZA EDIZIONE

—

Nei sette od otto ultimi anni della Ristorazione vi fu in Francia un progresso sensibile non nella musica, che non può far progressi nello scopo estetico, ma nel gusto della Società per quest'arte. Come sempre avviene, questo gusto erasi sviluppato coll'abitudine di sentire cose belle, ben eseguite da artisti di un sommo merito, e a poco a poco si era propagato in tutte le classi. La *Revue musicale*, che io aveva incominciata nel mese di febbraio 1827, aveva fecondato questo movimento, ed aveva trovati lettori fino nelle più eleganti società di Parigi.

Fu allora che fui sollecitato da molti amatori di musica, che non avevano per guida che il proprio istinto, a scrivere un libro, al quale tutti potessero attingere sufficienti nozioni sulla teoria e storia di quest'arte senza essere obbligati a darsi a lunghi studii tecnici. Benchè occupatissimo in gravi faccende che mi lasciavano poco tempo di libertà, risolsi di soddisfare a questi inviti, persuaso di riuscir non

meno utile col popolarizzare le prime nozioni della scienza e dell'arte di quello che lo sarei stato lavorando a perfezionare teorie più elevate. Tale fu l'origine di quest'operetta: *La musica accomodata alla intelligenza di tutti.* La prima edizione di questo libro apparve al principio dell'anno 1830 (1). L'accoglienza favorevole che ebbe sorpassò ogni mia aspettazione. In meno di due anni questa edizione fu esaurita, e nello stesso tempo se ne fecero due altre nel Belgio (2). Fu anche sulla prima edizione che Carlo Blum di Berlino fece una traduzione tedesca, che si pubblicò poco tempo dopo la comparsa del libro originale, e sotto il titolo: *Die Musik* (La musica) (3).

Richiesto dal libraio di Parigi, che aveva già fatta la prima edizione, a prepararne una seconda, mi vi accinsi nel 1832; ritoccai l'opera in parecchie parti, intercalai diversi capitoli nuovi, ed aggiunsi un Vocabolario del linguaggio tecnico della musica di maggior uso, ed una Bibliografia delle opere francesi che trattano di quest'arte, sia sotto il rapporto della sua teoria, sia sotto quello della sua storia.

Il mio lavoro si terminò al principio del 1833, epoca in cui mi allontanai da Parigi per occupare

(1) Paris, Mesnier, 1 vol. in-8°.

(2) Liége, Colardin, 1 vol. in-12°. Bruxelles, Tarlier, 1 vol. in-18°.

(3) Berlin, Schlesinger, 1830, 1 vol. in-8°.

il posto di maestro di cappella del re dei Belgi, e quella di direttore del Conservatorio reale di musica di Bruxelles. Poco tempo dopo, gli affari del libraio che doveva pubblicare la nuova edizione del mio libro volsero a male; mi fu d'uopo instare lungamente presso i suoi creditori per riavere il mio manoscritto, e questa circostanza ne ritardò la pubblicazione fino al 1834. Il nuovo editore (M. Paulin) volle portare a ben 4000 gli esemplari della nuova edizione. Questo suo pensiero mi parve stranamente presuntuoso ed imprudente per un libro d'interesse tutto speciale; mi vi dovetti adattare, e l'opera fu infatti stampata in sì straordinaria quantità. Confesso che grande fu la mia meraviglia al vedere spacciarsi in poco tempo tutto questo gran numero di esemplari, benchè un editore di Bruxelles ne avesse fatta un'altra edizione, ma senza mio consentimento (1).

Fu sulla seconda edizione di Parigi che si fece la traduzione spagnuola col titolo: *La musica puesta al alcance de todos* (2). La traduzione inglese, *Music made easy*, fu ristampata a Boston nell'America del Nord. Dopo alcuni anni apparvero altre traduzioni in lingue straniere, fra le altre una versione russa pubblicata a Pietroburgo.

Un tal esito, il più grande che abbia ottenuto un libro di musica, non mi ha però impedito di rivedere

(1) Bruxelles, Hauman, 1838, 1 vol. in-18°.
(2) Barcellona, imprenta de Joaquin Verdagnier, 1840, 1 vol. in-8°.

accuratamente *La musica accomodata all'intelligenza di tutti.*

Nello spazio di 12 anni trascorsi dopo la pubblicazione della seconda edizione autentica si riprodussero molti fatti nuovi che notar si dovevano in una nuova edizione. Già si eran inventati molti altri strumenti di ottone, ad altri erano state apportate importanti modificazioni, e particolarmente al flauto; già era sorta una nuova scuola di pianisti, e la musica destinata al piano-forte aveva subito una radicale riforma: finalmente molti artisti citati nelle prime edizioni come gli uomini più eminenti dell'epoca in cui furono pubblicate, erano scomparsi, ed altri vi erano subentrati. Tutte queste cose esigevano dunque mutamenti ed aggiunte considerevoli; oltre ciò parecchie quistioni relative all'arte si agitarono nei giornali di musica, particolarmente riguardanti riforme proposte per la notazione, e certi metodi d'insegnamento di cui si fece gran rumore. A questo oggetto ho dovuto consacrare nuovi capitoli, e tentare di risolvere le questioni in modo da non lasciar dubbio alcuno nella mente dei lettori. Finalmente la teoria fisica e matematica della musica avendo pur dato luogo a nuove ricerche in questi ultimi dieci anni, io ho creduto opportuno di dover aggiungere su questo soggetto nuove e copiose appendici a quanto già aveva detto nelle prime edizioni del mio libro.

Durante la stampa della seconda edizione non mi

erano state mandate le bozze di stampa; il che fu causa che in essa occorressero molti errori: io li rettificai accuratamente in questa terza. Ma siffatti errori non furono il maggior guaio che ne nacque dal non aver io assistito la stampa dell'edizione del 1834, perchè una parte del manoscritto della Bibliografia francese della musica essendo andata smarrita per circostanze a me ignote, l'editore non si accorse di questa lacuna, e non fu che dopo pubblicato il libro, che io con ben dolorosa meraviglia mi avvidi dell'imperfezione in cui era rimasta questa parte dell'opera mia. Chi vorrà raffrontare questa nuova edizione colla seconda di leggieri s'avvedrà come la bliografia sia stata triplicata nella sua estensione, e che non solo io vi aggiunsi quanto di nuovo apparve dopo dodici anni, ma che tutta la parte che si era perduta fu di nuovo rimpiazzata (1).

Come è ora ridotto, io credo che questo mio libro non possa abbisognare di ulteriori rifacimenti.

Bruxelles, 15 gennaio 1847.

FÉTIS.

(1) Questa bibliografia venne da noi interamente rifatta e ridotta più generale e ad uso degli Italiani, essendo quella del Fétis unicamente limitata alle opere francesi, e per uso dei soli Francesi.

(*Il Traduttore*).

—

Digitized by Google

# SEZIONE PRIMA.

## Del sistema musicale considerato nelle tre qualità di suoni, cioè l'intonazione, la durata e l'intensità.

---

### CAPITOLO I.

*Oggetto della musica. — Sua origine. — Suoi mezzi.*

La musica può definirsi *l'arte di commuovere per per mezzo della combinazione dei suoni* (1). Non è solo sulla umana specie, che quest'arte fa sentire i suoi effetti: la maggior parte degli esseri organizzati vi

(1) Questa definizione non è quella che si trova nei Dizionarii. G. G. Rousseau dice *che la musica è l'arte di combinare i suoni in modo piacevole all'orecchio;* con ciò si limita l'azione di quest'arte ad una sensazione fisica benchè ve ne sia una morale. Il celebre filosofo Kant definisce la musica *l'arte di esprimere una piacevole successione di sentimenti per mezzo dei suoni*, ciò che sembra escludere le forti emozioni particolari a quest'arte. Mosel, letterato tedesco, dice che *la musica è l'arte d'esprimere sentimenti determinati per mezzo di suoni ben coordinati;* ma i sentimenti non sono determinati nell'effetto della musica, che coi significati delle parole che vi si appongono; essi sono indeterminati nella musica istrumentale, e non sono perciò meno vivi. Io credo che la mia definizione sia la migliore.

sono più o meno sottomessi. L'udito, che questa immediatamente colpisce, non è che il suo organo percettivo; è sul sistema nervoso che sviluppa la sua potenza con maggior forza: e di qui proviene la diversità de' suoi effetti. Il cane, il cavallo, il cervo, l'elefante, i rettili, gli stessi insetti sono sensibili alla musica, ma in diversa maniera. Negli uni la sensazione rassomiglia ad una scossa nervosa che giugne perfino al dolore. In altri il piacere subisce diverse trasformazioni. Fissa è l'attenzione di tutti appena se ne fanno intendere i suoni.

I fenomeni sviluppantisi per mezzo della musica nell'umana organizzazione sono assai degni di osservazione. Sopra un certo numero d'individui del pari sensibili a' suoi concenti, vi sono combinazioni di suoni che eccitano il piacere negli uni, mentre che gli altri se ne rimangono impassibili; e viceversa. Quegli accordi che punto non ci hanno commossi in un momento, in un altro ci innondano di piacere. Qualche volta questo piacere non è che una dolce sensazione a cui pare ci abbandoniamo in modo passivo; in altre circostanze l'azione dell'arte diviene quasi prepotente, per cui tutto ci si scuote il sistema vitale. La delicata costituzione delle donne fa ad esse provare, colla musica, sensazioni più vive che non agli uomini; ve ne sono perfino di quelle a cui l'effetto di quest'arte cagiona una evanescenza ne' sensi, un delirio.

Ma se il gusto della musica ne vien dato dalla natura, l'educazione lo accresce ancor più, e può anche farlo nascere. Di qui avviene che si vedono nel mondo uomini distinti sì per le qualità dello spirito

e sì per talenti e dottrina, mostrare non solo indifferenza a quest'arte, ma perfino avversione. Pensarono alcuni filosofi che l'organizzazione di questi individui sia incompleta o viziosa: può anche darsi che il loro stato non sia che il risultato di una lunga inazione de' nervi acustici, e che il difetto d'esercizio abbia prodotto la loro insensibilità.

L'azione della musica sugli organi fisici e sulle facoltà morali ha fatto immaginare di servirsene qual mezzo di cura, non solo nelle affezioni mentali, ma anche in certe malattie in cui l'organizzazione animale solo pareva intaccata. Molti medici fecero su questo proposito interessanti ricerche, in cui però lo spirito filosofico assai raro si rivela: il numero delle opere in cui le furono notate, è assai considerevole, ma i fatti che vi si trovano esposti son sì poco verosimili, che hanno bisogno, per essere creduti, dell'autorità del nome degli autori.

Malgrado la sua capacità intuitiva, lo spirito umano ha tali confini, che l'idea dell'infinito non vi entra che forzatamente. Si vuol trovare d'ogni cosa un principio, e, nelle idee volgari, la musica dee avere una origine come tutte le altre scienze. Nè la Genesi, nè i poeti della profana antichità parlano degli inventori di quest'arte; solo citano i nomi di quelli che fecero i primi strumenti; Tubal, Mercurio, Apollo ed altri. Quanto all'origine della musica, ciascuno l'ha immaginata a suo talento: nulla di meno l'opinione che l'attribuisce al canto degli uccelli, fu quella che prevalse. Bisogna confessare che la è questa una idea bizzarra, e che vuolsi avere una ben singolare opinione dell'uomo, per farlo debitore d'uno de' suoi

godimenti più deliziosi dell'imitazione del linguaggio di certi animali. No, non la è così! l'uomo canta come parla, come muove, come pensa, per una conseguenza della conformazione de' suoi organi, e la disposizione dell'animo suo. E questo è tanto vero, che popoli i più selvaggi e più segregati da ogni civile consorzio, avevano pure una qualche musica allorquando furono scoperti, ed anche dove il rigore del clima non permetteva punto agli uccelli di vivere in quei paesi, o di cantarvi. La musica nella sua origine non è composta che di gridi di gioia o di gemiti dolorosi; a misura che gli uomini si inciviliscono, il loro canto si perfeziona: e quel che prima non era che un accento appassionato, finisce per diventare il risultato dello studio e dell'arte. Vi è, senza dubbio, diversità da' suoni mal articolati che escono dalla gola di una donna della Nuova Zelanda, alle fioriture delle signore Malibran e Sontag; ma non è meno vero che il melodioso canto di queste ha per primo fondamento le male articolate voci di quelle. Del resto poco importa il sapere qual sia stata l'origine della musica; ciò che ne deve interessare si è di sapere quello che è diventata dacchè ha meritato il nome d'arte; e di disporci a ricevere tutte le impressioni del piacere ch'ella può dare, e di aumentarne l'effetto, per quanto ne è possibile. Questo è quel che merita di essere esaminato e ricercato.

*Per quali mezzi la musica agisce sugli esseri organizzati?* questione che spesso si ripete sotto diverse forme, e la cui soluzione racchiude tutto il meccanismo dell'arte. Ciò non pertanto, senza entrare in tanti dettagli, ciascuno vi risponde secondo il gusto

suo, dicendo che è la melodia, o l'armonia, o infine l'unione di queste due cose, ma senza spiegazione, e forse anche senza sapere che cosa sia la *melodia* o l'*armonia*. Su tale proposito io mi proverò a togliere tutti i dubbii; ma debbo dapprima dichiarare che un terzo mezzo possiede la musica, a cui punto non si è pensato: ed è l'*accento*, la cui presenza o mancanza è cagione che la stessa melodia od armonia producano o no qualche effetto. Spiegherò pure in che esso consista.

—

## CAPITOLO II.

### *Della diversità de' suoni, e della maniera di esprimerli con nomi.*

Non vi ha chi non abbia riconosciuto che il carattere delle voci delle donne o dei ragazzi differisce intieramente da quello delle voci degli uomini: le une sono più o meno acute, le altre più o meno gravi. Vi ha un'infinità d'intonazioni possibili fra il suono il più acuto degli uni e il più grave degli altri. Ciascuna di queste intonazioni è un suono distinto per un orecchio esercitato. Si concepisce tuttavia che se si avesse voluto dare un nome diverso a ciascuno, questa moltiplicità di nomi, lungi dall'essere un aiuto per lo spirito, avrebbe inutilmente aggravato la memoria; ma i filosofi ed i sapienti che accuratamente si sono occupati di coordinare i suoni in modo regolare, avendo trovato che al di là di un certo numero di suoni posti in certo ordine ascendendo o discen-

dendo, gli altri si riproducono in seguito collo stesso ordine, e non hanno co' primi altra diversità che quella che risulta da una voce acuta ed una grave che insieme s'accordano; ne hanno conchiuso che gli uni non sono che una ripetizione degli altri ad una certa distanza, che chiamarono *ottava*. Avendo, per esempio, stabilito il primo suono per *C*, il secondo per *D*, il terzo per *E*, ecc., in quest'ordine *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, *A*, *H*, essi ricominciavano la seconda serie per *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, e la terza per *cc*, *dd*, *ee*, ecc. Si attribuisce comunemente l'invenzione delle sillabe *ut* o *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, di cui si fa uso oggidì, ad un monaco italiano chiamato Guido di Arezzo, che dicesi le abbia tolte dall'inno a san Giovanni, le cui parole sono:

*Ut* queant laxis, *re*sonare fibris,
*Mi*ra gestorum, *fa*muli tuorum,
*Sol*ve polluti, *la*bii reatum,
Sancte Joannes.

Ma in un'epistola ad un altro monaco, Guido consigliava solo al suo confratello di ricordarsi l'antico canto di quest'inno che si alza di una nota su ciascuna sillaba, *ut*, *re*, *mi*, ecc., per trovare l'intonazione di ciascun grado della scala. Cinque secoli appresso un Fiammingo aggiunse il nome *si* alle sei prime, e completò la serie, dopo la quale si disse: *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, seconda ottava, e così di seguito: terza, quarta, quinta, *ottava*. Verso il 1640, Doni, dotto musico, sostituì *do* ad *ut*, come più comodo per la pronuncia, e per intendersi nella *solmisazione* (1). Gli Italiani,

(1) Vedi questa parola nel Dizionario nella seconda parte.

Francesi, Spagnuoli e i Portoghesi hanno adottate queste sillabe per nominare i suoni; i Tedeschi e gli Inglesi hanno conservate le lettere pel medesimo uso. La serie de' nomi o delle lettere si chiamano scala (1).

Dopo aver così stabiliti i suoni, si trovò che ve ne erano degli intermedii, che l'orecchio giudicava perfetti. Per esempio, si riconobbe che fra i suoni designati con *do* e *re*, ve ne ha un terzo egualmente lontano da *do* e *re*. Per non moltiplicare i nomi si immaginò che questo suono qualche volta fosse *do innalzato*, e qualche volta *re abbassato*. Si chiamò *do diesis* il *do alzato*, e *re bemolle* il *re abbassato*, e lo stesso si fece pei suoni intermediarii di *re*, *mi*, *fa*, *sol*, ecc. Quest'operazione ha fatto della parola *diesis* il sinonimo di alzato, e del *bemolle* quello di abbassato. Egli è evidente che tutto ciò non è che un'operazione artificialmente immaginata solo per maggior semplicità, perchè un suono non può esser modificato nella sua intonazione, e non può cangiarsi in altro senza cessare d'esistere. *Do diesis* non è dunque più un *do*; ma i musici che non hanno che la sola pratica (e di questi vi ha maggior numero), avendo attaccata un'idea di realtà ai segni rappresentanti suoni, e vedendo che i segni *do* o *re* non cangiano, e che non vi si aggiungono che i soli segni d'elevazione o di abbassamento, cioè il diesis e il bemolle, questi musici, io dico, si pensarono che *do* è sempre *do*, sia che abbia o no un diesis. Tali errori sono frequenti nella musica; essi gettarono grande oscurità sull'esposizione di questi principii.

(1) Vedi questa formola nel Dizionario. Seconda parte.

*Do* diesis essendo intermediario a *do* e *re*, come *re bemolle*, ci sembra che queste due note debbano essere al perfetto unissono: ma secondo la teoria fondata sul calcolo della lunghezza delle corde, ed i fenomeni della loro risonanza, ne risulta che *do* diesis non è esattamente lo stesso che *re bemolle*, e che la loro differenza è come 80 : 81 in certi casi, o come 125 : 128 in altri. A queste differenze si dà il nome di *coma*. Ma la difficoltà di costrurre strumenti a tastiera, come il piano-forte o l'organo, che avessero espresse queste proporzioni, e la difficoltà che avrebbero tali strumenti cagionate nell'esecuzione, fece immaginare d'accordare questi strumenti, facendo la ripartizione di queste differenze sulla serie totale de' loro suoni, affinchè fossero meno sensibili all'orecchio. A quest'operazione si diè il nome di *temperamento*. Tutti gli accordatori lo praticano per abitudine, senza conoscerne la teoria. Si comprende che col *temperamento* non si ottiene che una precisione approssimativa, ma questa precisione basta per l'orecchio nell'uso ordinario della musica.

Se chiunque fosse libero di chiamare *do* il primo suono dato, *re* il seguente, e così di seguito progredendo, vi sarebbe regnato nella musica una grande confusione, e non si avrebbe potuto accordare. A fine di ovviare a quest'inconveniente si costrussero piccoli strumenti in acciaio, aventi la forma di forchetta, e che produce un suono modello che si chiama *corista;* nome che per analogia si dà allo stesso strumento. È su questo strumento che si accordano tutti gli altri e che si regolano le voci. In Francia questo suono è il *la*, in Italia è il *do*. Di là vennero le espres-

sioni usate nelle orchestre per accordare fra loro gli strumenti: in Francia si dice *dare il la*, in Italia *suonare il do*(1). Il corista non è identicamente lo stesso in tutti i paesi; egli subì diverse modificazioni nel luogo stesso. Ciascun teatro di Parigi aveva altre volte il suo: quello dell'Opera era il più basso, e quello del teatro italiano il più alto. Vi ha però poca differenza fra loro. Un *corista* troppo basso nuoce alla robustezza della sonorità, perchè le corde degli strumenti non sono abbastanza tese; un *corista* troppo alto affatica le voci.

L'uso del *corista* non è abbastanza diffuso. La maggior parte dei piano-forti che si trovano nelle provincie della Francia sono accordati troppo bassi. I cantanti che si accompagnano con questi piano-forti abituano le loro voci ad una specie di *fiacchezza* che non possono vincere allorchè debbono cantare al *corista*.

—

## CAPITOLO III.

*In qual modo si rappresentino i suoni per mezzo di segni.*

Il modo con cui l'uomo ha immaginato di rappresentare i suoni della parola con segni sarà eternamente un mistero: ma una volta giunti a questa scoperta, si vede che non si dovette provare gran difficoltà per trovare i mezzi di esprimere i suoni del suo canto. I Greci ed i Romani si servivano a ciò di

(I) Qui l'autore cade in errore; in Italia si dice *datemi il la*, come in Francia.

(*Il Traduttore*)

lettere del loro alfabeto, diversamente combinate e troncate; i Musulmani posseggono nessun segno a ciò; ne posseggono i Cinesi alcuni, ma complicati e bizzarri come la loro lingua.

Dopo parecchi secoli di grande lotta nata contro i barbari del Nord, l'impero d'Occidente fu vinto e cadde; le arti seco lui perirono, e non ne restò che un vago ricordo che si perde insensibilmente fino all'ottavo secolo in cui compiutamente svanì. La musica sopratutto, cioè la musica de' Greci, che aveva stupite Roma e l'Italia, fu assolutamente dimenticata e non rimase che quel che due Padri nell'Occidente della Chiesa (sant'Ambrogio e S. Gregorio) ne avevano conservato pel servizio divino. Le melodie erano sì semplici, o piuttosto sì limitate, che vi abbisognavano pochi segni per iscriverle, e questi segni non si componevano che di alcune lettere dell'alfabeto.

Ma mentre i popoli latini usavano questi segni, i Lombardi ed i Goti, il cui dominio era stabilito in Italia, ne apportavano altri di ben diverso sistema, perchè essi non rappresentavano solamente suoni isolati, ma collezione di suoni ed anche frasi intiere. Le grandi biblioteche posseggono manoscritti in cui si trovano questi segni applicati ai canti della chiesa, il che permise di diciferarli confrontandoli cogli stessi canti scritti coi segni della musica latina.

È però notevole che i popoli d'Oriente, i quali immaginarono di rappresentare i suoni con de' segni, non abbiano concepito l'uso di questi che quali mezzi con cui esprimere riunioni di suoni con un sol segno, in luogo di scomporli nei loro più semplici elementi. Questa singolarità deve attribuirsi al loro gusto, per

gli ornamenti moltiplicati nelle loro melodie, che avrebbero reso la lettura della musica difficilissima, se non si fosse trovato il modo di rappresentare parecchi segni con un solo. I segni che sono ancora in uso nella musica delle chiese greche dell'Oriente, sono di questo genere; se ne attribuì erroneamente l'invenzione al monaco Giovanni di Damasco.

Sarebbe cosa difficile il determinare oggidì l'epoca precisa in cui le note del canto fermo, d'onde ebbe sua origine la moderna scrittura, furono immaginate. Se ne trovano esempi in manoscritti della prima metà dell'undicesimo secolo; ma nulla prova ch'essi non sieno stati inventati in tempi più remoti. Del resto è buono notare che a quest'epoca non vi erano sistemi uniformi di segni per iscrivere la musica. Ciascun maestro aveva il suo e lo trasmetteva a' suoi allievi, e non si poteva passare da un paese ad un altro senza essere obbligati a studiarne un nuovo.

Comunque egli sia, il sistema delle note del canto fermo, tale come lo si vede nei libri della chiesa, finisce per dominare, e servì di base al modo di scrivere che è tuttora adottato in tutte le nazioni europee. Successivi miglioramenti la fecero insensibilmente una cosa tutto diversa da quello che fu nella sua origine. Mi proverò di darne esatte nozioni colla maggior concisione che mi sarà possibile.

La collezione dei segni della musica si chiama la *notazione*. La si divide in due specie: la prima contiene i segni d'*intonazione*, la seconda i segni di *durata*. Le une e le altre sono di una utilità indispensabile, perchè egli non basta di riconoscere all'esame d'un segno il suono che rappresenta; bisogna ancora co-

noscerne la durata e poterla misurare. Questi segni si dispongono su di una carta appositamente preparata a quest'oggetto, che si chiama *carta di musica.* La preparazione consiste nel tracciar linee orizzontalmente parallele, che si chiamano *righi* e che si rappresentano in questa maniera (1).

È su queste linee o negl'intervalli ch'esse lasciano fra di loro che si situano i segni della notazione. Dissi che questi si dividono in due specie, i segni d'intonazione e quei di durata. I segni d'intonazione sono di due sorta; ad uno si dà il nome di *chiave*, e quello di *note* agli altri.

La diversità delle voci diede origine alle chiavi, le quali, situate al principio del rigo, indicano che quello che vi è scritto appartiene a questa od a quell'altra voce. Il segno delle voci o degli strumenti acuti si chiama chiave di *sol*: ed è questo: 𝄞 Ordinariamente la si mette sulla seconda linea della parte inferiore del rigo; ciò che indica che il segno del suono chiamato *sol* si mette su questa linea. Si dà il nome di chiave di *fa* al segno delle voci o degli strumenti gravi; eccone la forma 𝄢: la sua posi-

(1) Vi è carta di musica che contiene dieci righe in ciascuna pagina; altra che ne contiene dodici, quattordici, sedici, ed anche ventiquattro. Si chiama *Carta alla francese* quella in piedi, e carta all'italiana la carta che è per il lungo.

zione ordinariamente è sulla quarta linea partendo dal basso del rigo: essa indica che *fa* sta su questa linea. Il segno delle voci o degli strumenti intermediarii si chiama chiave di *do*; ma come vi sono parecchie gradazioni di elevazione o di abbassamento fra le voci, queste gradazioni si esprimono situando questo stesso segno su linee diverse. La chiave di *do* è fatta così : essa dà il suo nome a quella nota che si trova sulla linea in cui è situata.

Le diverse qualità di voci si ponno ridurre a quattro: 1° le voci acute delle donne; 2° le voci gravi delle donne; 3° le voci acute d'uomini; 4° le voci gravi d'uomini. La voce acuta di donna si chiama *soprano;* la voce intermedia dello stesso sesso, *mezzo soprano;* la voce grave, *contralto;* la voce acuta d'uomo si chiama *tenore*; la voce grave, *basso*. Si chiama *baritono* la voce intermedia a *tenore* e *basso*. Le voci acute d'uomo essendo naturalmente, e per l'effetto della loro conformazione, più grave di un'ottava che le voci acute delle donne, si potrebbe far uso della stessa chiave, cioè della chiave di *sol* per tutti e due, lasciando alla natura la cura di produrre la diversità d'ottave. Quanto al contralto o voce grave di donna, che è all'ottava superiore della bassa, si potrebbe, per lo stesso motivo, scrivere la sua parte colla chiave di *fa*. A riguardo degli strumenti che nell'orchestra fanno le funzioni di voci intermediarie, si potrebbero pure ridurre a questa semplicità, indicando le diversità d'ottave con un semplice segno, come una —, che separasse le chiavi di *sol* o di *fa*.

Ma se è cosa possibile di sopprimere le chiavi di *do*

nell'uso ordinario, queste stesse chiavi sono di grande aiuto in certi casi, di cui parlerò più avanti (1); e nell'obbligo in cui si trova di farne uso in queste circostanze, è necessario di rendersele famigliari, e per conseguenza di servirsene abitualmente. Di qui ne viene che la complicazione risultante dalla moltiplicità delle chiavi si è finora conservata, quantunque si abbia riconosciuto il vantaggio che ne avverrebbe coll'abolirle.

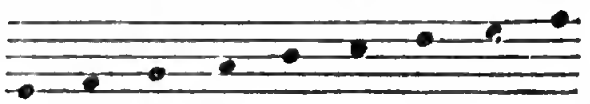
Le chiavi non sono che segni generali che indicano il genere di voce o d'istrumento che deve eseguire la musica che si tiene sotto gli occhi; le note sono i segni particolari di ciascun suono. Tuttavia non bisogna credere che egli sia necessario di avere un segno di una forma particolare per ciascuno di questi suoni; tale moltiplicità confonderebbe la mente e faticherebbe la memoria senza vantaggio. Non è punto la forma della nota che determina l'intonazione, ma il luogo ch'essa occupa sul rigo. Per adempiere a ciò basterebbe un punto situato sulla linea e nello spazio.

La nota situata sulla linea inferiore del rigo rappresenta un suono comparativamente più grave che quelle che occupano altre posizioni su questo stesso rigo; così la nota che è nello spazio fra la prima e la seconda linea esprime un suono più alto che quello che è sulla prima: la nota situata sulla seconda linea rappresenta un'intonazione ancor più alta; lo stesso succede di tutte le altre posizioni a misura che si solleva sul rigo. Se dunque si chiama *do* la nota della

(1) Vedi capitolo IV.

prima linea, si dà il nome di *re* a quella che occupa lo spazio fra la prima e la seconda linea, quella di *mi* alla nota che è posta sulla seconda linea, e così delle altre, come si vede nel seguente esempio:

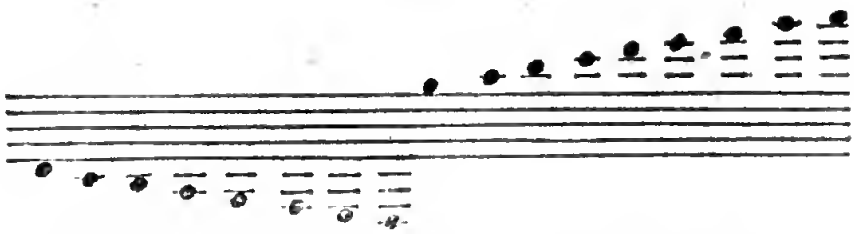
do, re, mi, fa, sol, la, si, do, re



Si scorge che uno strumento che fosse limitato ad un sì piccolo numero di suoni non offrirebbe al cantante ed al suonatore che deboli risorse: quindi non ve ne ha che siano tenuti in limiti sì stretti. Gli strumenti, sopratutto, sorpassano tutti di molto l'estensione e il rigo di cinque linee. Ma se si fosse obbligato di fare il rigo di tante linee permanenti quante ne abbisognerebbero per abbracciare l'estensione di certi strumenti, ne risulterebbe da questa moltiplicità di linee una specie di labirinto inestricabile, e l'occhio il più pronto non giungerebbe a distinguere una sola nota senza dura fatica (1). Il modo di cui ci serviamo per evitare quest'inconveniente è ingegnoso. Consiste nell'aggiungere frammenti di linee al rigo, sì al disopra che al disotto, secondo il bisogno, e di sopprimerli allorchè cessano di essere utili. Questi frammenti non si confondono col rigo e si distaccano sensibilmente per l'occhio.

(1) Questo inconveniente si trovò inoltre nella musica istrumentale, e particolarmente nella musica per organo, del sedicesimo e diciasettesimo secolo. Da qui ne viene che le opere de' grandi organisti di quest'epoca sono illeggibili dalla maggior parte de'musici.

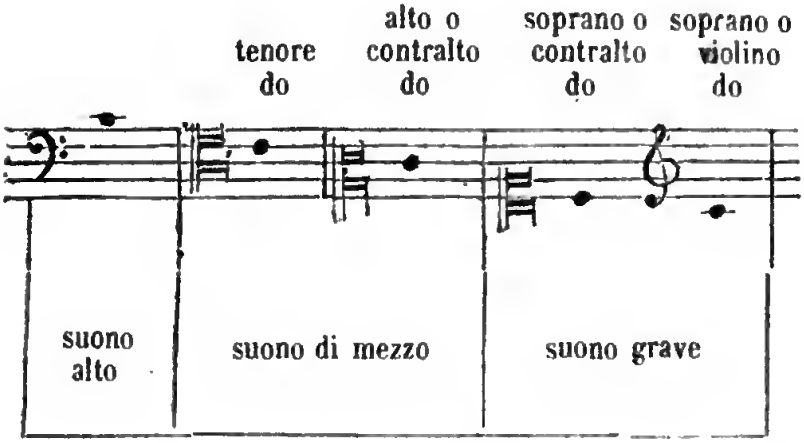
*Esempio.*



Qualunque nota situata sulla stessa linea della chiave che è al principio del rigo prende il nome di questa chiave, e serve qual punto di paragone per nominare tutte le altre note. Così, allorchè la chiave di *sol* si trova al principio d'un rigo, situata sulla seconda linea, la nota che sta su questa linea si chiama *sol*, e tutte le altre prendono il nome da quella là. Se si tratta di una chiave di *fa* posta sulla quarta linea, *fa* si trova su questa linea, e così delle altre. Si vede dopo ciò che il nome nelle note è casuale e non può determinarsi in modo invariabile. La diversità delle voci che diede luogo alla moltiplicità delle chiavi è la prima causa di queste variazioni.

Ma se la posizione delle note è variabile, non è lo stesso della loro intonazione, la quale vien regolata dietro il suo modello che si chiama *diapason* in francese, e *corista* in italiano. Così una data nota che noi chiameremo *do*, per esempio, non può avere che una intonazione, qualunque sia la sua posizione sul rigo. La sola differenza che vi sarà nelle diverse posizioni di questo *do*, e nella sua sonorità, è che egli potrà appartenere ai limiti acuti di una voce, come la media al mezzo o *medium* di un'altra, come il *tenore;* ed a' limiti bassi di una terza che sarà il *soprano*.

*Esempi di un'identica intonazione appartenente a voci diverse.*




Si è fin qui veduto come si rappresentano tutti i suoni, che si chiamano *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*; ma non si sono ancor conosciuti i segni de' suoni intermediarii, ai quali si dà il nome di diesis e bemolle. Il diesis è fatto così ♯; il bemolle così *b*.

Tutte le linee e gli spazii essendo occupati dalle note che rappresentano *do*, *re*, *mi*, ecc., non vi resta più luogo alcuno sul rigo pe' suoni intermedii; ma siccome si suppone nel linguaggio ordinario, che le parole *do diesis* o *re bemolle* bastano per esprimere l'idea del suono intermedio di *do* e *re*, si è convenuto che il ♯ posto avanti la nota *do*, od il *b* avanti *re* bastino per rappresentare questo suono intermedio.

*Esempi.*

Allorchè si tratta di distruggere l'effetto del diesis o del bemolle, si fa uso di un altro segno che si chiama

*bequadro*, eccone la forma ♮. Il bequadro si mette vicino alla nota che è stata preceduta da un diesis o bemolle, e diventa l'equivalente di queste frasi; *il diesis è tolto*, oppure *non vi ha più bemolle*. Egli è in certo modo un segno stenografico.

Si chiama *tuono* la diversità di due suoni come *do* o *re;* la diversità di uno di questi suoni da un intermediario, rappresentata da un diesis o da un bemolle, si chiama *mezzo tuono*. Il mezzo tuono è il più piccolo intervallo che possa l'orecchio di un Europeo valutare con precisione.

Per una notevole singolarità, la differenza che vi ha fra i suoni *do* e *re* non è eguale fra tutti i suoni della scala, di maniera che il suono intermedio non si trova nè fra *mi* e *fa*, nè fra *si* e *do* (1). La differenza fra queste note non è che di un mezzo tuono. Una serie di suoni fatti su questo modello *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do*, si chiama successione *diatonica;* se vi si introducono i suoni intermedii, come *do do* ♯, *re re* ♯, *mi* ecc., gli si dà il nome di successione *cromatica*. Si diceva altre volte che la musica era di *genere diatonico* quando vi s'incontravano pochi suoni intermedii, e che apparteneva al *genere cromatico* allorchè vi dominavano questi suoni. Non si fa più uso di queste espressioni, dacchè l'arte musicale si è arricchita di una quantità di combinazioni, che risultano dalla miscellanea continua dei due generi. Alcune antiche arie, alcune semplici melodie possono dar l'idea del

(1) Io non parlo qui della differenza che passa fra tuono maggiore *do re*, e il tuono minore *re mi*, perchè non è che una diversità d'intervallo del tuono più apprezzevole del calcolo che è sensibile all'orecchio.

genere diatonico; il genere cromatico è frequentemente adoperato nella musica moderna: egli ne è il carattere distintivo. Vi si trova pure qualche volta un altro genere che si chiama *enarmonico*; ma l'uso di questo è più raro. Io spiegherò altrove in che consista.

Le parole *diatonico* e *cromatico*, che sono passate dalla lingua greca nelle lingue moderne, non hanno che un significato improprio, in ciò che *diatonico* viene da *dia* e da *tonos* tono (1); ora non è vero che la musica proceda unicamente per toni nella musica moderna, poichè vi sono due mezzi tuoni in tutte le scale, come da *mi* a *fa*, e da *si* a *do* nella scala di *do*. Questo si vedrà chiaramente nel seguente capitolo. È forse più giusta l'espressione della parola *cromatico*, ma manca di chiarezza. *Cromatico* deriva dalla parola greca *croma*, che significa colore: ed è un fatto che questa progressione di mezzi tuoni colorisce la musica, ma solo in senso figurato.

—

## CAPITOLO IV.

### *Della diversità delle scale, de' loro nomi e dell'operazione chiamata trasposizione.*

La scala *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do* è disposta in modo che vi ha un tuono fra *do* e *re*, un altro tuono

(1) Questa etimologia è la più generalmente adottata; però è più verisimile che la sua vera etimologia sia la parola greca *diatonos*, che significa *teso*, vale a dire che quasi sempre ha gli intervalli maggiori più grandi dei semituoni.

fra *re* e *mi*, un semituono da *mi* a *fa*, un tuono fra *fa* e *sol*, un tuono fra *sol* e *la*, un tuono fra *la* e *si*, un semituono da *si* a *do;* nel riassunto presenta una progression di due tuoni, un semituono, tre tuoni ed un semituono.

Se si volesse disporre la scala in questa maniera, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do*, *re*, l'ordine de' tuoni e semituoni sarebbe invertito; perchè vi sarebbe un tuono fra *re* e *mi*, un semituono da *mi* a *fa*, un tuono fra *fa* e *sol*, un tuono fra *sol* e *la*, un tuono fra *la* e *si*, un semituono da *si* a *do*, ed un tuono da *do* a *re;* e riassumendo, si avrebbe una progressione di un tuono, un semituono, tre tuoni, un semituono, un tuono. Questa irregolarità vien tolta sostituendo *fa diesis* a *fa*, e *do diesis* a *do*. In questo modo si ha un tuono da *re* a *mi*, un tuono da *mi* a *fa* #, un semituono da *fa* # a *sol*, un tuono da *sol* a *la*, un tuono da *la* a *si*, un tuono da *si* a *do* #, un semituono da *do* # a *re*, e la scala è composta nella seguente maniera:

*re*, *mi*, *fa* #, *sol*, *la*, *si*, *do* #, *re;*

che è quanto presenta una progressione di due tuoni, un semituono, tre tuoni, un semituono, come nella scala cominciante da *do*.

Operando nello stesso modo, e conservando l'ordine de' tuoni e semituoni, si può cominciare la scala da tutte le note, ed anche da suoni intermedii, ed avere tante scale regolari quanti suoni vi hanno nell'estensione di un'ottava. A ciascuna scala si dà il nome della nota per cui comincia; ma in luogo di dire scala di *re*, *mi bemolle*, *fa*, si dice la scala *del*

*tuono di re*, *del tuono di mi bemolle*, *del tuono di fa;* e si chiama sinfonia in *re*, sonata in *mi bemolle*, preludio in *fa*, i pezzi che sono scritti coi suoni appartenenti alle scale di *re*, *mi b*, o di *fa*.

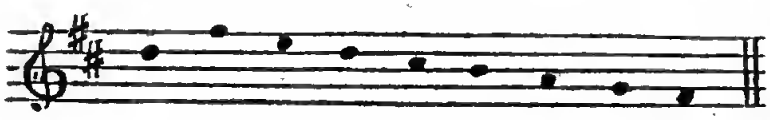
Si è dunque veduto che il vocabolo *tuono* ha un altro significato oltre quello di esprimere la distanza da una nota ad un'altra, e che significa pure certe disposizioni di *suoni*. Il tuono di *re* è un'espressione che indica che i suoni hanno una conveniente disposizione per una scala cominciante da *re*. Il doppio uso di questo vocabolo è un difetto della lingua musicale. Ve ne sono parecchi altri. Ingannate da quelle parole, il *tuono* di *do*, il *tuono* di *mi bemolle*, il *tuono* di *sol* ecc., molte persone non dell'arte si sono persuase, che tuono è sinonimo di suono, e dicono un *tuono forte*, un *tuono grazioso*, un *tuono stridente*, in luogo di un *suono forte*, un *suono grazioso*, un *suono stridente;* queste espressioni sono improprie.

Tutte le voci non avendo la medesima estensione, succede spesso che un pezzo che è adattato per certe persone, contiene suoni troppo acuti, o troppo gravi per altre; ma esso piace, lo si vorrebbe cantare, e non si trova che un sol modo per poter ciò fare, che è di abbassarlo se troppo acuto, od alzarlo se troppo basso, cioè sostituendo nel primo caso la scala di *do* a quella di *re*, o la scala di *re* a quella di *mi bemolle;* e nell'altro facendo viceversa, cioè sostituendo una scala più alta a quella del tuono in cui sta scritto il pezzo. Quest'operazione si chiama *trasposizione*. Le persone che non conoscono la musica, traspongono naturalmente e senza notarlo, ponendo l'aria che cantano nella posizione più favorevole alla

loro voce; ma l'operazione dell'istrumentista che accompagna un passo trasportato, è molto più complicata, perchè essa consiste nel suonare note diverse da quelle che sono scritte; e ciò esige una forte attenzione e molta presenza di spirito, sopratutto se l'istrumento è un piano, perchè allora fa d'uopo di una doppia operazione per la musica della mano diritta e per quella della sinistra.

Certo che se si fosse dovuto fare un calcolo per ciascuna nota, per ciascun diesis, bemolle o bequadro, per saper ciò che bisogna loro sostituire nella trasposizione, la mente più pronta potrebbe provare grandi difficoltà a cagione della prestezza d'esecuzione. Ma vi ha un mezzo per semplificare quest'operazione; esso consiste nel supporre un'altra chiave, che è situata a capo de' righi, e nel cercare quella che corrisponde al tuono nel quale si vuol trasportare. Per esempio se il pezzo è in tuono di *re* e scritto in chiave il *sol*, se lo si vuol trasportare in *si bemolle*, si sostituisce col pensiero la chiave di *do* sulla prima linea alla chiave di *sol*, si suppongono due bemolli vicini alla chiave, e la trasposizione si trova fatta, come lo si può riconoscere nel seguente esempio:

re, fa, mi, re, do, si, la, sol, fa



*Trasposizione.*

si, re, do, si, la, sol, fa, mi, re

è specialmente per questo caso che è necessaria la moltiplicità delle chiavi.

La trasposizione è una delle più grandi difficoltà della musica considerata praticamente; essa esige una particolare attitudine che anche certi abili lettori non hanno sempre. Fu per appianare queste difficoltà che si immaginarono piano-forti che danno la trasposizione con mezzo meccanico; questi si chiamano *piano-forti trasportatori* (1). Quest'invenzione, quantunque assai comoda, ebbe tuttavia poco felice esito.

Gli editori di musica, allo scopo di rendere più facile agli amatori la pratica di quest'arte, trasportano soventi i pezzi più in voga per metterli alla portata de' diversi generi di voci, e per dispensare l'esecutore dall'operazione di trasportare; ma siccome qualunque musica non è trasportabile, egli è utile il saper fare da se stessi quest'operazione.

(1) Diversi modi si adoperarono per fare la trasposizione meccanica; ma i primi di questi piano-forti che furono in uso sono quelli de' signori Roller e Blanchet, fabbricanti in Parigi contrada Poissonnière. Il signor Pfeiffer ha perfezionato la loro invenzione, limitando quest'operazione alla pressione di un pedale.

—

## CAPITOLO V.

*In che consiste la tonalità. — La diversità delle tonalità ha per base specie diverse di scale.*

L'operazione con cui si rende uniforme la disposizione dei tuoni e dei semituoni nelle scale della musica attuale degli Europei, e dei popoli del nuovo mondo a noi noti, e di cui si parlò nel precedente capitolo, non fu nell'antichità e neppur oggidì in certi paesi la base del sistema di musica ora in uso.

Le quattro tribù elleniche che successero ai Pelasgi, e furono gli originarii del popolo greco, cioè Dorii, Eolii, Lidii e Frigii, avevano ciascuno una scala particolare, detta *modo*. Più tardi i Greci unirono questi diversi modi, e li modificarono per formarne il sistema generale della loro musica. Circa quattrocento anni prima dell'êra cristiana il modo lidiano era questo:

*do, re, mi, fa, sol, la, si, do;*

il modo frigio

*re, mi, fa, sol, la, si, do, re;*

il dorico

*mi, fa, sol, la, si, do, re, mi;*

l'eolico

*fa, sol, la, si, do, re, mi, fa.*

Qui non è il luogo di esaminare come questi modi cambiassero poi di nome, con quali modificazioni il frigio diventò dorico, abbassando di un semituono la settima nota, mentre che il dorico divenne frigio alzando di un semituono la seconda nota, e come

l'eolico divenne il lidio, ecc. Non parleremo neppure di certe trasformazioni di modi fatte nei tempi più vicini a noi, e ci limiteremo a mostrare che le quattro scale già viste hanno una tale organizzazione, che i semituoni *mi* e *fa* e *si* e *do* occupano posizioni diverse in ciascuna, come si scorge qui, ove i semituoni sono segnati col segno ⌒

*do, re, mi⌒fa, sol, la, si⌒do;*
*re, mi⌒fa, sol, la, si⌒do, re;*
*mi⌒fa, sol, la, si⌒do, re, mi;*
*fa, sol, la, si⌒do, re mi⌒fa.*

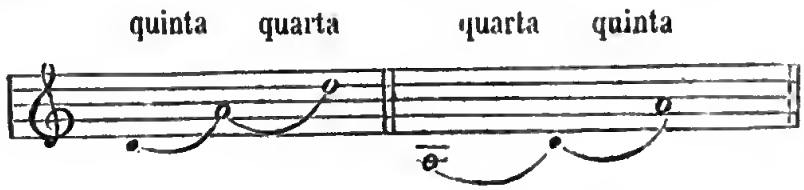
Tale era dunque il principio della formazione dei modi della musica greca, che la diversità di posto dei semituoni operava tutte le diversità delle scale. L'effetto di questo principio nella pratica dell'arte costituisce ciò che si dice tonalità greca, come la somiglianza del posto dei semituoni nelle scale diverse della nostra musica attuale è il principio della *moderna tonalità.*

Al tempo in cui il celebre astronomo Tolomeo scriveva sul sistema della musica dei Greci orientali, cioè verso l'anno 139 dell'êra cristiana, questo sistema abbracciava le seguenti 7 scale:

1. *la, si⌒do, re, mi⌒fa, sol, la;*
2. *si⌒do, re, mi⌒fa, sol, la si;*
3. *do, re, mi⌒fa, sol, la, si⌒do;*
4. *re, mi⌒fa, sol, la, si⌒do, re;*
5. *mi⌒fa, sol, la, si⌒do, re, mi;*
6. *fa, sol, la, si⌒do, re, mi⌒fa;*
7. *sol, la, si⌒do, re, mi⌒fa, sol.*

Ora, i primi cristiani che pensarono a regolare il canto dei loro inni adottarono con modificazione questo sistema. Il loro canto avendo in ciascuna scala una nota che ne era il sostegno od il riposo, ed un'altra che era frequentemente ripetuta, i primi autori del canto da chiesa chiamarono *finale* la prima di queste note, e *dominante* l'altra. Per modo che un tuono qualunque di questo canto si trovò d'allora in poi caratterizzato coi limiti della scala, col *finale* e colla *dominante*.

Sembrerebbe, secondo quanto si è detto, che non vi dovessero essere che sette modi o tuoni nel canto da chiesa, detto *canto fermo*, nello stesso modo che vi sono sette modi nel sistema di Tolomeo, non essendovi che sette suoni diversi nella scala diatonica, coi quali si può cominciare ciascuna delle disposizioni dei semituoni; ma gli antichi riformatori del canto fermo, avendo notato che le forme più frequenti delle melodie sono rinchiuse nello spazio di una quinta od in quello di una quarta, divisero ciascuna ottava o scala in una quinta ed in una quarta, ponendo la quarta sopra o sotto la quinta in questo modo:




Le note nere sono il finale del tuono in queste due disposizioni che non rappresentano che le stesse scale. La prima disposizione si dice *autentica*, la seconda *plagale*. Ora ciascuna delle sette scale variate colla diversa disposizione dei semituoni potendo es-

sere disposta in due modi per mezzo di una operazione eguale alle suaccennate, ne segue che le scale, in luogo di essere limitate al numero di sette, come nel sistema greco esposto da Tolomeo, furono portate a 14, poichè la scala che comincia per *la* e che finisce su questa, non è la stessa di quella che, nel canto fermo, comincia per *la* e finisce in *re*, come nella seconda disposizione precedente. Tale fu in origine il sistema della *tonalità del canto fermo.*

Ciononostante questo sistema essendo parso troppo complicato in pratica, papa san Gregorio verso la fine del secolo VI, o qualche altro padre della Chiesa che visse poco tempo prima di lui, non prese dall'ultimo sistema greco che le quattro ultime scale:

*re, mi, fa, sol, la, si, do, re;*
*mi, fa, sol, la, si, do, re, mi;*
*fa, sol, la, si, do, re, mi, fa;*
*sol, la, si, do, re, mi, fa, sol;*

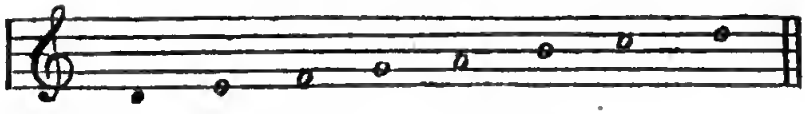
di cui fece i *modi autentici*, ed applicandovi l'operazione della quarta sopra la quinta già spiegata, ne ebbe le quattro scale plagali seguenti:

*la, si, do, re, mi, fa, sol, la;*
*si, do, re, mi, fa, sol, la, si;*
*do, re, mi, fa, sol, la, si, do;*
*re, mi, fa, sol, la, si, do, re;*

Queste otto scale sono le formole di ciò che si chiamano gli 8 *tuoni* del canto fermo, e questi tuoni sono disposti all'ordine seguente:

TUONI re, mi, fa, sol, la, si, do, re

1°



la, si, do, re, mi, fa, sol, la

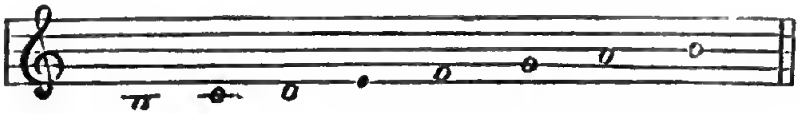
2°

mi, fa, sol, la, si, do, re, mi

3°

si, do, re, mi, fa, sol, la, si

4°



fa, sol, la, si, do, re, mi, fa

5°

do, re, mi, fa, sol, la, si, do

6°

sol, la, si, do, re, mi, fa, sol

7°

re, mi, fa, sol, la, si, do, re

8°

Se si ha ben compreso quest'esposizione dell'antica tonalità e quella della musica moderna che precede, non si avrà dubbio che queste due tonalità sono assolutamente diverse, e che non possono produrre effetti identici nella pratica dell'arte. In generale qualunque musica è il prodotto della sua tonalità, cioè dell'ordine e dei rapporti dei suoni stabiliti nella sua scala o nelle sue scale, se ve ne sono parecchie. Ora indipendentemente dai due sistemi di tonalità già esposti, ve ne sono altri presso certi popoli dove dipendono gli effetti originali che vi si manifestano.

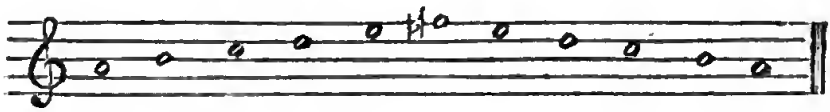
Così esiste nella Cina e nell'India una scala maggiore, disposta così:

Questa scala, che è analoga a quella dell'antico modo eolico dei Greci ed al quinto tuono primitivo del canto fermo, differisce dalla nostra in questo, che il primo semituono, in luogo di trovarsi fra il terzo grado ed il quarto, come è nella nostra scala, si trova fra il quarto ed il quinto, il che stabilisce una diversità completa di tonalità che urta a' nostri orecchi, mentre quella degli Europei pareva insopportabile ai Cinesi (1). La differenza che esiste fra gli effetti della scala di questo popolo e quella della scala del

(1) L'abate Roussier si è provato a dimostrare nella sua *Memoria sulla musica degli antichi*, e nelle sue *Lettere all'autore del Giornale delle Belle Arti e delle Scienze*, ecc., che questa scala è naturale, perchè è

quinto tuono del canto fermo, consiste in ciò, che i Cinesi l'applicano tale quale è nella loro musica, mentre che s'abbassa di un semituono la quarta nota della scala del canto fermo per evitare la falsa relazione che vi ha fra questa nota e la prima della scala; operazione che fa assomigliare questa scala a quella del tuono di *fa* della moderna tonalità.

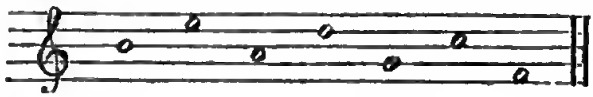
Gli Irlandesi hanno pure una scala minore che è singolarissima; essa non ha che sei note, e la sua disposizione è così:



L'errore logico di questa scala è della stessa natura che quello de' precedenti, perchè consiste in una falsa relazione fra il terzo ed il sesto suono; ciò che non v'è nella scala delle altre nazioni europee.

Le scale di cui si è parlato sono divise come la scala della musica francese, italiana, tedesca, ecc., per tuoni e semituoni; essa non differisce da quelle

il prodotto di una progressione regolare di quarte ascendenti, e di quinte discendenti, come



Questi generi di regolarità hanno un non so che di seducente per lo spirito, ma nulla provano intorno all'affinità metafisica de' suoni. Questa scala urterà sempre l'orecchio di un musico europeo, perchè si trova una falsa relazione fra il quarto suono, e il primo e l'ottavo.

che per la disposizione di questi tuoni e semituoni; ma vi sono popoli orientali, come gli Arabi, i Turchi ed i Persiani, i cui strumenti sono costrutti sopra una scala d'intervalli divisi per terze o per quarte di tuono; presso gli antichi abitanti dell'India non solamente i suoni delle scale non corrispondevano esattamente ai tuoni e semituoni della nostra musica, ma l'intonazione di questi suoni era anche variabile, e doveva essere ora elevata, ora abbassata. Simili intervalli e tale divisione di scala musicale non si possono apprezzare che da organi abituati coll'educazione al loro effetto; la sensazione che producono su d'un orecchio di un Europeo è quella di suoni falsi e di dispiacevoli progressioni, mentre gli Arabi e gli Indii vi trovano piacere, e trovano penose sensazioni all'udire la nostra scala.

—

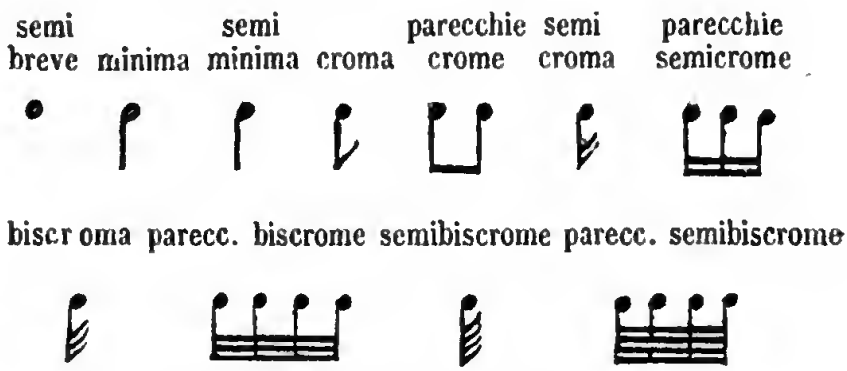
## CAPITOLO VI.

*Della durata de' suoni e del silenzio nella musica, come la si rappresenti per mezzo di segni, e come la si divida.*

Gli alfabeti di tutte le lingue non hanno che un oggetto; quello di rappresentare de' suoni. L'alfabeto musicale è più complicato, perchè bisogna che questi segni d'intonazione si combinino con quelli di durata, ed anche che le note indichino le due cose in una sol volta. Questa complicazione è la causa principale della difficoltà che si prova nel leggere la musica.

Egli è evidente che tutti i suoni che entrano nella composizione della musica non hanno la stessa durata; vi sono diverse gradazioni nella loro lunghezza o brevità. Le note essendo destinate a rappresentare i suoni, si dovette modificare la loro forma, affinchè potessero esprimere anche le diversità dei loro prolungamenti (1). A ciò fare si suppose una unità di durata che si chiama *semibreve;* la metà di questa durata prese il nome di *minima;* il quarto quello di *semiminima;* l'ottavo quello di *croma*, la sedicesima *semicroma*, la trendaduesima *biscroma*, e la sessantesimaquarta *semibiscroma.*

*Figure di questi segni di durata.*




Notate che i nomi di *semicroma*, *biscroma* e *semibiscroma* esprimono precisamente il contrario dell'idea che vi si attacca; perchè invece di raddoppiare, di

(1) Se io dovessi esporre in modo filosofico i principii della misura del tempo nella musica, io avrei proceduto in altro modo da quello che usai fin qui; ma non debbo dimenticare che l'oggetto di questo libro non è di far notare gli sbagli della parte tecnica dell'arte. È più utile il far conoscere come è fatta.

triplicare, o quadruplicare il valore della nota, la semicroma, la biscroma, la semibiscroma non sono che frazioni. L'origine di queste false denominazioni si trova nel doppio, triplo, quadruplo rampino che termina la parte inferiore della nota. I Tedeschi dicono più a ragione *mezza croma*, *quarto di croma*, *ottavo di croma*.

Qualunque sia la forma della nota e della durata che rappresenta, l'intonazione non varia, ed il nome della nota resta lo stesso, come lo si vedrà ne' seguenti esempi:

sol, la, si, do, re, mi, fa, sol, sol, la, si do, re, mi, fa, sol

sol, la, si, do, re, mi. fa, sol, sol, la, si, do, re, mi, fa, sol

Tutte le figure delle note che si vedono sono destinate a rappresentare durate di suoni che sono nelle proporzioni di 1 a 2, 1 a 4, 1 a 8, ecc., oppure $\frac{1}{2}$ a 1, $\frac{1}{4}$ a 1, $\frac{1}{8}$ a 1 ecc.; cioè che sono due volte, quattro volte più lunghe delle altre, o che non ne sono che la metà, il quarto, l'ottavo.

Ma vi sono certe durate di suoni che sono tre volte, sei volte, dodici volte più lunghe delle altre, o che non ne sono che la terza, la sesta, la duodecima parte. Si stabili di rappresentare i primi con una figura qualunque seguita da un punto, in modo che

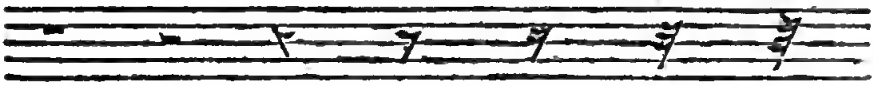
il punto aumenta la durata di queste note della metà.

Così la *semibreve* ha la stessa durata che tre *minime* o sei *semiminime*, o dodici *crome*, ecc. ecc. La minima puntata sta nella stessa proporzione come alle semiminime, crome, semicrome, e così delle altre. Quinci ne segue che la minima non ha che il terzo del valore della semibreve puntata, che la seminima non ne rappresenta che la sesta parte, la croma la dodicesima, ecc. Qualche volta finalmente i suoni si trovano, rispetto a certe altre, nella proporzione di due a tre. Si chiamano terzine quelli che sono nella proporzione di 3 a 2, e se ne indica la qualità situando un tre sopra le note che le rappresentano.

I suoni e la loro durata non sono i soli elementi della musica; il silenzio più o meno lungo ne è pure una parte importantissima. La necessità di sottometterlo a regole di proporzione fece stabilire di dividerlo quali figure di note, e di rappresentarlo con segni analoghi. Si aveva preso la semibreve per metà di durata d'un suono; si rappresentò il silenzio di una corrispondente durata con una *pausa;* la metà di questo tempo si chiamò *mezza pausa*, il quarto *respiro*, l'ottavo *mezzo respiro*, il sedicesimo *quarto di respiro*. Tutti questi segni di silenzio hanno un egual valore a quello delle diverse figure di note. Eccone la tavola:

| semi breve | minima | semi minima | croma | semi croma | biscroma | semi biscroma |
|---|---|---|---|---|---|---|

| pausa | mezza pausa | respiro | mezzo respiro | quarto di respiro | 1/2 quarto di respiro | 1/16 di respiro |
|---|---|---|---|---|---|---|



Si comprende che la semibreve con un punto si rappresenta con una pausa seguita da una mezza pausa; la minima puntata da una mezza pausa seguita da un respiro, e così via discorrendo.

Queste diverse proposizioni di durate relative di suoni e di silenzii sono suscettibili di molte combinazioni. L'occhio il più esercitato proverebbe difficoltà a discernerli, se non si fosse immaginato di separarli di distanza in distanza con sbarre che traversano perpendicolarmente il rigo. Prende il nome di misura lo spazio che si trova compreso fra queste due sbarre di separazione. Per mezzo di queste l'occhio isola facilmente ciascuna misura di questa moltiplicità di segni per non considerarne che il contenuto. La somma tolale di questo contenuto debb'essere di una durata uniforme in tutte le misure: ma questa durata può essere a volontà uguale al valore di una semibreve, o di una minima, o di una semiminima puntata, ecc.

Si rende anche più facile la lettura di ciò che è contenuto in ciascheduna misura, dividendo questa in parti eguali, che si chiamano *tempi*, e che si indica con movimenti di mano. Questa divisione può essere di tre o quattro parti; il compositore a questo riguardo indica la sua volontà con un segno che si situa al principio di ciascun pezzo. Se la divisione si deve fare in due tempi, il segno è un ₵; se in tre

tempi, si segna 3, oppure $\frac{3}{2}$; finalmente se si vuol dividere la battuta in quattro, il segno che la rappresenta è un C. Alla vista del segno i musici dicono che la battuta è in due, tre, o quattro tempi.

Notate che anche qui si trova un esempio della povertà della lingua musicale, perchè si dà il nome di *battuta* a cose assolutamente diverse: *battuta* si dice lo spazio che è compreso fra le due sbarre, della divisione di questo spazio, ed anche dell'istinto dell'esecutore per fare con facilità questa divisione. Per esempio si dice che un cantante od un istrumentista *ha* o *non ha misura*, in ragione della loro attitudine nel dividere i tempi.

Essendo quest'attitudine indispensabile per ben eseguire la musica, si dice anche di quegli che non la possiede che *egli non è musico;* ciò che punto non significa che egli non faccia professione della musica, ma che non ha le qualità del musico.

Dissi che la semibreve è considerata come unità di durata: se ne ha la prova sopratutto in certi segni di battuta che si trovano talvolta al principio di un pezzo di musica, come $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{12}{4}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$; perchè questi segni mostrano che lo spazio compreso fra le due sbarre contiene *due quarti*, *tre quarti*, *sei quarti*, *nove quarti*, *dodici quarti* di semibreve, o *due ottavi*, *tre ottavi*, *sei ottavi*, *nove ottavi*, *dodici ottavi* della stessa unità. Fra queste quantità, quelle che sono suscettibili di essere divise per due 2, come $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{6}{8}$, appartengono alla battuta *a due tempi*, che si batte bassando ed alzando alternativamente la mano; quelle che non possono essere divise che per tre 3, come $\frac{3}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{3}{8}$ e $\frac{9}{8}$, sono della specie delle battute *a tre tempi*,

in cui la mano fa tre movimenti; abbassando l'uno, il secondo a destra, ed alzando il terzo; finalmente le quantità $\frac{9}{4}$ e $\frac{9}{8}$ che possono dividersi per quattro, appartengono alla battuta *a quattro tempi*, e si battono con quattro movimenti; abbassando, a destra ed a sinistra, ed alzando (1).

Quanto si è qui veduto che concerne la durata dei suoni e del silenzio, non presenta che quantità di durate relative, e nulla indica il tempo positivo che è dovuto a ciascun segno di tempo. Egli sarebbe stato veramente difficile o piuttosto impossibile, di esprimere con segni questa durata razionale, che non può rappresentarsi che dalle vibrazioni del pendolo astronomico, o da divisioni di queste vibrazioni. Si comprende però che se non esistesse alcun modo per indicare questa durata nella musica, l'intenzione del compositore potrebbe spesso essere snaturata nell'esecuzione, perchè ciascuno essendo libero di attribuire alla semibreve, presa come unità, una durata a piacer suo, il medesimo pezzo potrebbe essere eseguito ora colla lentezza di un lamento, ora colla vivacità di una contradanza. Per ovviare a questo inconveniente, da prima nulla di meglio s'immaginò che di scrivere in testa del pezzo certe parole italiane che facessero conoscere in qualche modo il grado di lentezza o vivacità che bisognava dare alla battuta, cioè alla durata della semibreve ed alle sue frazioni. Così le parole *largo*, *maestoso*, *larghetto*, *adagio*, *grave*, *lento*, indicheranno diversi gradi di lentezza;

(1) In Italia le battute a tre tempi si battono due abbassando, uno alzando; quelle in quattro, due abbassando, e due alzando. (*Il traduttore*).

*andantino*, *andante*, *moderato*, e *piacere*, *allegretto*, furono i segni di un movimento moderato diversamente modificato; finalmente *allegro con moto*, *presto*, *vivace*, *prestissimo* servirono quai segni di prestezza sempre più accelerata. È chiaro che in queste diversità di lentezza o prestezza, la semibreve, la pausa, e tutte le loro suddivisioni variano anche di durata, al punto che non vi ha più rapporto fra una semibreve ed un' altra semibreve, quanto ve ne ha fra la durata relativa di una semibreve ed una semicroma. In fatti, questo movimente è lento dove cinque semibrevi occupano la durata di un minuto, e tal movimento è vivo dove la durata di quaranta semibrevi passa nello stesso spazio di tempo. Questa diversità nella durata positiva nulla cangia al valore relativo dei segni fra loro.

Altrove tutti i pezzi di musica istrumentale composti da' più celebri maestri portavano i nomi di danze conosciute, come quelle di alemanne, sarabande, corrente, ecc., non già che esse avessero il carattere di questo genere di danze, ma perchè ne avevano il movimento. Ora questi movimenti essendo noti, riusciva inutile di indicarli in altri modi. Dacchè passarono di moda questi pezzi, fu giuocoforza ricorrere ad altre indicazioni; è d'allora in poi che le due parole italiane, di cui si tenne precedentemente parola, non che molte altre, vennero adottate.

Ma che havvi di più vago in queste espressioni? qual gradazione vi ha fra tal movimento *allegro* ed un altro *allegro?* fra un tal *adagio* ed un tal altro adagio? Tali indicazioni non possono dare che delle approssimazioni che l'intelligenza o la particolare organizzazione di ciascun esecutore modifica. Quinci

ne risulta che la musica è raramente eseguita secondo il pensiero dell'autore, e che il medesimo pezzo prende diversi caratteri passando per mano de' diversi musici. Aggiungiamo che l'uso di queste parole è talvolta un controsenso, perchè vi ha un tal pezzo il cui carattere appassionato pare esprimere la collera o il dolore, e il cui movimento è indicato dalla parola *allegro*. In ciò vi ha un male reale che già fu sentito dopo lungo tempo, ed a cui non si portò rimedio che da pochi anni. Verso la fine del diciasettesimo secolo si aveva trovato che una macchina regolare era quanto di meglio vi potesse essere per stabilire la velocità e la lentezza dei movimenti della musica. Parecchi musici e meccanici si sono occupati di cercare i principii e la costruzione di una tal macchina. Nel 1698 un professore di musica, per nome Loulié, ne propose una che chiamò *cronometro* (misura del tempo). Verso la stessa epoca. Laffilard, musico della capella del re, ne inventò un'altra. Più tardi Harrison, famoso meccanico inglese, che si è reso celebre pe' suoi oriuoli marini, trovò una macchina che pareva dovesse essere perfetta, ma che non poteva diventar popolare in causa del suo alto prezzo. Nel 1782, Duclos, orologiere parigino, fece un'altra macchina che chiamò *ritmometro* (misura del ritmo), e che ebbe allora l'approvazione di alcuni distinti musici. Successe a questa macchina il cronometro di un meccanico chiamato Pelletier; ora non si conosce la sua forma nè il suo meccanismo. Nel 1784, Reneaudin, orologiere di Pargi, costrusse un pendolo dello stesso scopo. Il celebre orologiere Bréguet si occupò pure della soluzione dello stesso problema,

senza far conoscere il risultato de' suoi lavori. Finalmente Despreaux, professore al Conservatorio di Musica, propose, nel 1812, l'adozione d'un cronometro composto di una tavola indicante i movimenti, ed un pendolo a bilancia ad un cordone di seta terminante con un peso, le cui diverse lunghezze danno, secondo le leggi fisiche conosciutissime, i diversi gradi di celerità. Parecchi musici tedeschi avevano già fatto conoscere cronometri di questa specie, che hanno il doppio vantaggio, cioè di essere di semplice costruzione e poco spendiosi, ma che hanno l'inconveniente di render per niente sensibili all'udito il tocco ed i battiti dei tempi.

Un'invenzione disputatasi da due abili meccanici, Winkel d'Amsterdam, e Maelzel, ha soddisfatto finalmente a tutte le condizioni volute; io voglio parlare del *metronomo* che fu approvato dall'Istituto nel 1816, ed il cui uso è grandissimo per gli amatori. In questa macchina ciascuna vibrazione del bilanciere rende il tocco sensibile all'orecchio. L'inventore prese per unità il *minuto*, i cui tempi della musica non ne sono che frazioni. Tutte le gradazioni di movimenti, dal più lento al più rapido, vi sono espresse e rappresentate dalle vibrazioni del bilanciere, che si decompongono a piacere in misure di due, tre o quattro tempi, e che rappresentano, secondo la fantasia del compositore, semibrevi, minime, semiminime o crome. Il merito principale di questa macchina ne è la sua semplicità. Questa semplicità consiste nello spostare il centro di gravità in modo da poter sostituire una verga di corta dimensione ad un pendolo lunghissimo, e ad avere grandi

variazioni di movimenti per mezzo di cangiamenti poco sensibili nello spostamento del punto centrale. Per mezzo del metronomo tutto il sistema della divisione del tempo in musica è rappresentato nel suo assieme e nelle sue parti.

—

## CAPITOLO VII.

*Cosa sia espressione nell'esecuzione della musica, de' suoi mezzi, e dei segni co' quali la si indica nello scriverla.*

Fin qui non fu quistione che di due attributi dei suoni, cioè intonazione e durata; rimane a considerarli sotto il rapporto della loro *intensità* e *sonorità* considerandoli cioè nelle loro diverse gradazioni di dolcezza o di forza, avuto riguardo ai corpi sonori che li producono, con che sarà compiuto il quadro delle qualità colle quali essi agiscono su di noi.

La dolcezza dei suoni produce, in generale, sull'uomo impressioni di calma, di riposo, di piacere tranquillo e di tutti i gradi delle diverse situazioni dell'anima. I suoni intensi, rumorosi e fragorosi eccitano, al contrario, forti emozioni, e sono atti a dipingere il coraggio, la collera, la gelosia e le altre violenti passioni; ma se i suoni fossero costantemente dolci, questi nuocerebbero ben presto per la loro uniformità, e se fossero sempre forti, faticherebbero la mente e l'orecchio. D'altronde la musica non è unicamente destinata a dipingere le modificazioni dell'animo; spesso è vago l'oggetto suo, inde-

terminato, ed il suo fine è piuttosto di solleticare i sensi che di parlare allo spirito. Questo è quanto si nota particolarmente nella musica istrumentale.

Ora, sia che si consideri la mobilità delle facoltà dell'animo e le numerose metamorfosi di cui esse son suscettibili, sia che non si abbia riguardo che alle impressioni dei sensi, si scorge ben tosto che la combinazione de' suoni dolci e forti, e le diverse gradazioni delle loro successioni, sono mezzi atti a dipingere le une e far nascere le altre. In generale si chiama *espressione* quella combinazione di dolcezza e forza, le gradazioni o diminuzioni d'intensità; finalmente tutti gli accidenti della fisonomia de' suoni; non ch'essi abbiano sempre per oggetto di *esprimere* o idee o sentimenti, perchè essi spesso non sono che il risultato della fantasia o di una impressione vaga e indefinibile; ma non si può negare che la loro combinazione ben ordinata non abbia per risultato di commuoverci tanto più vivamente quanto l'oggetto è meno positivo. Se si domandasse ad un abile cantante o ad un grande istrumentista che cosa contribuisca meglio a dar forza a tali suoni, a far appena intendere tali altri, ad aumentar gradualmente l'intensità od a diminuirla, a far certi suoni in modo vivo e staccato, oppure a legarli insieme con abbandono e delicatezza, la loro risposta si farebbe lungo tempo aspettare, oppure essi risponderebbero ingenuamente: *Noi l'ignoriamo, ma sentiamo così.* Certamente avrebbero ragione se facessero entrare le loro sensazioni nell'animo de' loro uditori. Vi ha di più; se essi potessero osservarsi da loro medesimi, confesserebbero che gli stessi passi non

li hanno sempre eseguiti colla stessa maniera come loro accadde di esprimerli per sentimenti diversissimi, quantunque il risultato sia stato egualmente soddisfacente.

Questa facoltà di esprimere in parecchi modi gli stessi pensieri musicali potrebbe andar soggetta a gravi inconvenienti in un assieme in cui chiunque si abbandonerebbe alle sue impressioni del momento; perchè potrebbe avvenire che un musico eseguisse con forza la sua parte mentre un altro la eseguirebbe con dolcezza, e che un terzo staccasse i suoni dello stesso passo che il suo compagno crederebbe dover legare. Quinci ne viene la necessità che il compositore indichi il suo pensiero sotto il rapporto dell'espressione con segni non equivoci, come lo fa pel tempo. Ed è ciò che si fa.

I segni di espressione sono di parecchie specie; gli uni sono relativi alla forza ed alla dolcezza dei suoni, gli altri son fatti per far conoscere se debbano essere staccati o legati; altri finalmente indicano leggeri variazioni di movimento e d'accento che contribuiscono ad aumentare l'effetto della musica.

Alcuni vocaboli servono per far conoscere agli esecutori i diversi gradi di forza o di dolcezza dei suoni; *Piano*, o semplicemente *P*, significa che bisogna cantare o suonare con dolcezza; *Pianissimo*, o *PP*, indica l'eccesso di dolcezza; *Forte*, o *F*, che bisogna eseguire con forza, *Fortissimo*, o *FF*, la è massima forza. Il passaggio dal dolce al forte si esprime con *Crescendo* o *Cres.*, o *Cr.*; quello dal forte al dolce, con *Decrescendo*, *Diminuendo*, *Smorzando*, o colle abbreviazioni di queste parole. Un suono dolce seguito

da un forte s'indica con *PF*, il contrario con *FP*. Un piccol numero di suoni più forti degli altri si esprime con *Rinforzando*, o semplicemente *RF; Sforzando*, o *SF; Forzando*, o *FZ*. Finalmente l'aumento o la diminuzione di forza istantanea s'indicano coi segni < >. La fantasia può moltiplicare questa specie di segni od immaginarne dei nuovi; ma quelli già veduti bastano per tutti i cantanti ed istrumentisti. Quanto all'espressione che un grande artista mette nel suo *parte*, essa appartiene ad accenti dell'animo che non si presentano quasi mai nella stessa maniera, nelle medesime circostanze, e che non si potrebbero esprimere con gran quantità di segni. Vi ha di più; questa moltiplicità di gradazioni combinate anticipatamente sarebbe fredda, pretenziosa, e nuocerebbe alla musica in luogo di aumentarne l'effetto.

Il *timbro*, qualità colla quale i suoni si distinguono da quelli di una voce difettosa, e non lascia confondere i suoni di un flauto con quelli di un oboe, di un violino o di una tromba; il timbro, diciamo, è uno degli elementi più attivi dell'effetto che produce la musica sull'organizzazione umana, pei contrasti che il genio del compositore sa ricavare. Il timbro è morbido o secco, penetrante o sordo, aspro o dolce. Quello che produce una corda pizzicata non rassomiglia affatto al timbro della stessa corda confricata da un arco o suonata colla percussione. L'effetto delle differenze dei timbri e delle loro combinazioni si scorge sopratutto in una grande orchestra composta di molti strumenti diversi.

Il timbro si modifica col modo di percussione del

suono; così non è la stessa cosa se i suoni sono staccati o legati.

I segni indicanti suoni staccati sono di due sorta: gli uni consistono in punti allungati che si pongono sopra le note; questi punti indicano la più grande leggerezza possibile nell'emissione del suono:

Allorquando i suoni debbono farsi staccati con una certa gravità, le note sono soprassegnate con punti rotondi, che qualche volta vengon situati sotto una linea curva, come in questo esempio:

Una curva senza punti situata sopra le note è segno di suoni legati:

Le alterazioni di movimento che sono un mezzo di dar espressione, e di cui certi abusano, vengono indicate con queste parole: *con fuoco*, *con moto*, allorquando si tratta di aumentar la prestezza; e con *ritardando*, se abbisogna diminuirla. Più spesso il com-

positore lascia la cura di questi cambiamenti all'intelligenza degli esecutori.

Vi sono alcuni altri segni accessorii la cui utilità si fa sentire nell'esecuzione, che non hanno alcun rapporto colle altre tre principali qualità de' suoni, e che per questo motivo io credo di non doverli qui esporre.

Quanto precede racchiude la tavola di ciò che si chiama notazione. Basta averne inteso il meccanismo per comprendere con facilità il resto di quest'opera, perchè s'ingannerebbe chi credesse doversi caricar la memoria di tutti i termini e figure di tutti i segni. Gli sforzi a cui darebbe luogo un tale studio sarebbero un perditempo per l'oggetto che si propongono e i lettori di questo libro ed il suo autore. Importa poco che una persona qualunque domandata per giudicare di una composizione musicale ed a parlarne, sappia distinguere un *do* da un *sol*, od una minima da una croma; ma è necessario che ne conosca l'uso, non fosse altro che per sottrarsi all'importanza pedantesca di coloro che ne fecero studii profondi. Che sia cosa utile come piacevole di sapere la musica, è quanto non può esser posto in dubbio; ma, paragonati alla popolazione in generale, quelli che godono di questo vantaggio sono quasi sempre in piccol numero. È per gli altri, cioè per quelli cui mille ostacoli impediscono di darsi allo studio di un'arte difficile, che è fatto questo libro; mancherebbe adunque l'autore al suo fine, se per farsi comprendere esigesse che si acquistassero cognizioni a cui egli deve supplire.

Spaventati alla moltiplicità de' segni della scrittura

musicale, di uomini merito, che non erano da principio che mediocri musici, si provarono di fare adottare altri sistemi in apparenza più semplici e che si componevano di cifre o di segni arbitrarii; ma questi cangiamenti, oltre che non sono più ammessibili di quello che nol sarebbe un alfabeto di una lingua pel popolo che la parla, perchè essi avrebbero il gravissimo inconveniente di rilegare quanti sanno la musica in uno stato d'ignoranza perfetta, ed annichilare quanto esiste di monumento dell'arte. Vi ha un altro motivo che farà sempre rigettare i sistemi che si proporranno per la riforma della scrittura, per semplici ch'essi sieno; egli è che i segni di questi sistemi non saranno punto sensibili all'occhio come quelli già esposti, e che conseguentemente, non faciliteranno la lettura spedita della musica come lo fa il sistema di scrittura oggidì vigente. Si criticano le diverse parti di questo sistema perchè mancano di analogia; ed è un errore; tutti gli elementi mi sembrano fra loro legati in modo che non si possa sopprimerne uno senza distruggerne il complesso. La stessa moltiplicità di chiavi, contro alla quale si levarono alcune persone poco intelligenti di musica, lungi dall'essere un imbarazzo, ha vantaggi incontestabili in certi casi.

Nell'origine della musica moderna, cioè verso il decimo od undecimo secolo, si provarono diversi sistemi di scrittura, e si esaminarono i vantaggi e svantaggi di ciascuno; più tardi (nel diciassettesimo secolo) si potè rinunciare al grande apparecchio ridicolo di certe proporzioni che moltiplicavano la lettura della musica di difficoltà quasi insuperabili,

senza alcun vantaggio reale per l'arte; ma nel suo stato attuale, la scrittura musicale forma un sistema completo e logico; nulla vi si avrebbe cambiato senza qualche detrimento. Del resto tratteremo più a lungo nel seguente capitolo.

—

## CAPITOLO VIII.

*Delle riforme proposte per la scrittura musicale.*

Dopo quasi cinquant'anni parecchi progetti sul modo di scrivere la musica furono proposti, e gli autori di questi progetti li presentarono tutti come preferibili, più facili ad apprendersi, o più ragionevoli di quelli ora vigenti. Ciò non ostante nessuna innovazione di questa specie fu giammai bene accolta, e la scrittura usuale, oggetto di tante critiche, ebbe sempre il primato su tutte le proposte.

A che attribuire l'ostinazione de' musici a servirsi di una scrittura di cui sì spesso si indicarono gli errori reali o supposti, ed il loro sdegno pei sistemi che loro si presentavano come migliori? Questo è quanto si tratta di esaminare. E primieramente è necessario far conoscere le principali obbiezioni che si fecero contro il modo di scrittura ora vigente. G. G. Rousseau, che propose pure un sistema più noto degli altri pel celebre suo nome, riassunse in questi termini ciò che si ripetè per ben cento volte sullo stesso argomento:

« Questa quantità di linee, di chiavi, di *trasposi-*
« *zioni*, di diesis, bemolli, bequadri, misure sem-

« plici e composte, semibrevi, minime, semiminime,
« crome, semicrome, biscrome, semibiscrome, pause,
« mezze pause, respiri, mezzi respiri, quarti di re-
« spiri, ecc., richieggono una tal quantità di segni
« e combinazioni, donde emergono due grandi in-
« convenienti; il primo di occupare gran posto, e
« l'altro di sopracaricare la memoria degli scolari,
« di modo che, formato un buon orecchio gli organi
« avendo acquistata tutta la facilità necessaria gran
« tempo prima di esser capace di cantare a libro
« aperto, ne segue che la difficoltà sta tutta nel-
« l'osservanza delle regole, e nell'esecuzione del
« canto ». Ed in un altro luogo: « Tutto il mondo,
« eccettuati gli artisti, si lamenta del gran tempo
« che esige lo studio della musica prima di ben pos-
« sederla: ma siccome la musica è una di quelle
« scienze che meno delle altre si studia, sia che il
« piacere che ne fa provare nuoca alla fredda
« compostezza della meditazione, sia che quelli che
« la praticano manchino d'intelligenza riflessiva,
« finora non si ebbe pensato mai di ricercare le
« vere cause della sua difficoltà, e ingiustamente si
« incolpò l'arte stessa dei difetti che gli artisti vi in-
« troducono ».

Queste parole furono amplificate e commentate da tutti quelli che proposero sistemi di scrittura musicale diversi da quelli ora esistenti. A sentirli, la lettura della musica, secondo questo sistema, sarebbe piena di difficoltà che non si potrebbero superare che coll'impiego di una gran parte della vita; finalmente pochi sarebbero quelli che giungerebbero alla perfetta cognizione di tutte le combinazioni dei se-

gni della scrittura musicale, e che ne potrebbero fare un'immediata applicazione in pratica.

Sfortunatamente per quelli che sono di tale avviso i fatti dimostrano invincibilmente che la cosa non va a lor modo; perchè nulla vi ha di più ordinario che di vedere de' giovanetti che leggono la musica con tanta facilità, come musici pratici. I Conservatorii di Parigi, di Bruxelles ed altri da cinquant'anni in qua offrono i migliori esempi di questi giovani lettori, a cui la scrittura musicale nel suo complesso è tanto famigliare, quanto l'alfabeto della loro lingua. Basta inoltre notare l'immenso numero non solo di musici di professione, ma d'amatori che leggono correntemente qualunque genere di musica per essere convinti che la scrittura musicale d'oggidì non è quella definita dagl'inventori e propagatori di scritture diverse, e che il loro punto di partenza è una supposizione gratuita.

Ma non è soltanto la difficoltà che si critica nella scrittura ordinaria della musica; alcuni ne considerano il sistema difettoso. Tutti quelli che proposero nuovi segni annoverarono moltissimi errori, che essi credettero di trovare fra quelli ora in uso. Uno di questi si è espresso in termini consimili:

« Sui vizii di questa scrittura musicale si potrebbe « fare un volume di tutto ciò che si è da lungo tempo « detto o scritto o stabilito; questi vizii sono tali, « che se i musici soli sono al caso di indicarli e di « apprezzarli, *qualunque uomo di buon senso ne può « affermare l'enormità*, dietro le più piccole nozioni « dell'arte musicale.

« Che si paragoni in fatti l'oggetto sì povero, lo

« si può dire, della scrittura musicale, il modo di « indicare il valore de' suoni sotto il doppio rap- « porto, 1° della loro acutezza più o meno grande; « 2° della loro durata alla moltiplicità e diversità « de' segni che presenta una pagina di musica or- « dinaria, e si potrebbe trovare da questo semplice « confronto una mostruosa sproporzione fra i mezzi « ed il fine di questa scrittura musicale » (1). Cosa singolare! Un'opinione quasi somigliante a quella di tutti i riformatori a vantaggio della scrittura musicale dopo circa cento cinquant'anni non trovò contraddittori. I musici stessi fecero gran caso di questa scrittura musicale, di cui si servono continuamente senza difficoltà; la sola obbiezione che si oppose alle critiche fu quella che era impossibile rifare tutto in una volta l'educazione musicale di tutti gli artisti e di tutti quelli che leggono la musica colla scrittura ordinaria; e finalmente che una completa riforma annichilirebbe tutta la musica scritta nei modi ordinarii. Queste obbiezioni fanno ben comprendere quello che si deve opporre all'esito di una nuova scrittura musicale, e quello che ne rende impossibile l'uso; ma non vi era forse valida risposta a farsi alle allegazioni contro la scrittura usuale, e non si doveva egli esaminare se sono fondate, invece di dar subito concessioni pericolose agli innovatori? Ciò che mai si fece, mi accingo ora io a fare qui, sicuro di dimostrare non solo che il sistema della

(1) *Neuveau système de notation musicale, suivi d'un essai sur la nomenclature des sons musicaux, par un ancien professeur de mathématiques* (Paris, Houdaille, 1837, in-8° di 61 pagine).

scrittura attuale non ha gli errori che gli si attribuiscono, ma che anzi è una delle umane invenzioni che meglio adempiono all'oggetto cui sono destinate.

Per procedere con ordine penso che bisogna dapprima esaminare se vi sono segni nella scrittura musicale per esprimere tutte le gradazioni di intonazione ammesse nella musica per tutte le durate de' suoni, per tutti gli *aspetti:* poi se ve ne siano per tutti gli accenti di forza, di tenuità, di grazia, leggerezza, di crescendo, diminuendo, di rallentando, di accelerando, di passione e di calma, sotto a' quali i suoni possono riprodursi all'orecchio; finalmente se vi siano segni sovrabbondanti per queste espressioni. Nel caso che io arrivassi ad una soluzione affermativa su tutte queste quistioni, non resterebbe più che ad esaminare un punto essenziale a cui niuno mai pensò, cioè se le combinazioni dei suoni si presentino all'occhio in modo di rappresentare chiaramente allo spirito colla diversa loro forma le circostanze delle combinazioni de' suoni e degli aspetti da osservarsi nell'esecuzione, e se questa stessa diversità che si è obbiettata non è precisamente ciò che assicura alla nostra scrittura musicale un'incontestabile superiorità su tutte quelle già proposte.

*Vi sono segni per esprimere tutte le gradazioni d'intonazione ammesse nella musica?*

Sì, ed i più semplici che si poterono immaginare, poichè essi non consistono che in un punto nero od un piccolo circolo di dimensione sensibile all'occhio, e che non lasciano alcun dubbio nello spirito sul loro significato, per la loro posizione più o meno elevata sulle linee parallele del rigo, che

rappresentano come i gradi di una scala per la diversità delle chiavi che determinano a ciascun grado una data intonazione. Che se si avessero tracciate in modo permanente tante linee parallele necessarie per rappresentare non tutto il sistema dei suoni dal più grave al più acuto, il che non è mai necessario, ma tutti quelli di una voce o di uno strumento, la lettura sarebbe stata assai difficoltosa, o piuttosto impossisibile. Si può giudicare di questa difficoltà dalle edizioni pubblicate a Roma nel secolo XVII delle opere di Frescobaldi per organo e clavicembalo. La parte della mano destra vi è scritta su un rigo di sei linee, e quella della mano sinistra su un altro rigo il cui numero di linee va fino ad otto. Io vidi i più celebri pianisti ed organisti a fermarsi per le difficoltà che presenta questa scrittura musicale, fino a non poter più riconoscere una sol nota senza gran difficoltà.

Da ciò che precede, segue che le linee addizionali sotto e sopra il rigo sono un mezzo ingegnoso ed assai comodo, perchè il loro numero facile a distinguersi quando non è troppo grande, indica con molta chiarezza l'intonazione delle note poste fuori del rigo. Si ovviò in modo semplicissimo alla moltiplicità dei segni addizionali pei suoni più acuti o più gravi, indicando al disopra o al disotto delle note una trasposizione d'ottave con un 8 seguito da piccole lineette prolungate su tutto il passo in note acutissime e gravissime. Le chiavi d'ottave di *sol* e di *fa* usate da alcuni autori dopo alcuni anni hanno lo stesso scopo, e che subito risaltano all'occhio.

I diesis, i bemolli, i bequadri, oggetti delle più amare critiche de' riformatori, non sono che un

mezzo di semplificazione. Infatti in natura non vi sono più suoni di *do* diesis che di *re* bemolle; non vi ha che un suono più alto di *do* e più basso di *re*, più alto di *fa* e più basso di *sol*, ecc. Ma se fosse stato necessario porre questi suoni intermedii sul rigo, le linee si sarebbero moltiplicate, e gl'inconvenienti di questa moltiplicità, osservati più sopra, sarebbero riprodotti. Fu dunque un'idea più ingegnosa di quella della supposizione delle note alterate e rese alla loro primitiva situazione in modo sistematico e regolare, coll'effetto dei diesis, bemolli e bequadri e di tutto il sistema di tonalità che ne è la conseguenza immediata. Che importa che questo sistema non sia che una finzione, se questa finzione è compresa da qualunque più ordinaria intelligenza, se l'uso di questi segni non lascia alcun dubbio nella mente, e se l'occhio li può discernere in modo non equivoco, come lo dimostrano le innumerevoli prove fatte nelle scuole? Vi ha tanta regolarità nel concatenamento e nell'ordine di tutti questi segni di intonazione conformi al nostro sistema di tonalità, che in luogo di essere eliminati dalla scrittura musicale, bisognerebbe anzi ringraziare la bella e feconda idea che li produsse.

Le chiavi furono e sono tuttora esposte a critiche più serie di quelle fatte contro le altre parti della scrittura musicale. A prima vista gli argomenti che si oppongono contro il loro uso paiono ammissibili. E come! si dice, non è abbastanza che il lettore sia obbligato a riconoscere ciascuna nota sulle linee o negli spazii di queste, e di ricordarsi subito delle intonazioni che appartengono a ciascuna di queste

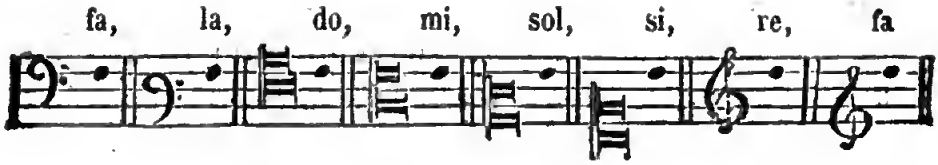
note? Bisogna pure che i nomi di queste variino come le loro intonazioni, in grazia delle diverse chiavi, e che lo spirito vacilli fra tutti questi nomi di note attribuiti agli stessi segni ed alle stesse posizioni sul rigo!

Fra quelli che contrariano l'uso delle chiavi, coloro che non vollero cangiare assolutamente il sistema della scrittura musicale, ma solamente modificarlo, proposero di ridurre il loro numero; s giunse perfino a pretendere che la chiave di *sol* poteva bastare, e molti si persuasero che la soppressione di tutte le altre sarebbe stato un perfezionamento nell'arte di scrivere e di leggere la musica, perchè quest'arte sarebbe stata più facile ad apprendersi. Che ne sarebbe avvenuto da una simile riduzione, se fosse stata adottata? Ve lo dirò, cominciando dall'esposizione dei principii che fecero adottare le diverse chiavi.

In origine, e quando il rigo non era composto che di una o due linee, si poneva al principio di queste una lettera che indicava la posizione di una nota destinata a far conoscere le altre pel maggiore o minore allontanamento di questo punto di distanza. Così si poneva su una di queste linee *f* per *fa*, *e* per *do*, *g* per *sol* e *d* per *re*. Più tardi, quando il rigo composto di quattro o cinque linee non lasciò più dubbio sulla posizione delle note, le chiavi tennero posto delle lettere. Una di queste chiavi, situata al principio del rigo, stabilì la posizione di una sola nota che servì per far conoscere le altre, in modo che non vi fu più che una sola chiave al principio

del rigo, in luogo di due o tre lettere sopraposte che vi erano prima.

La musica essendo stata prima destinata principalmente alle voci, e l'estensione delle voci ordinarie non essendo che di un intervallo di decima e di undecima, presa a diversi coristi, il rigo di cinque linee bastava per abbracciare tutte le note di ciascun genere di voce. Non si trattava che di rappresentare ciascuno di questi generi di voci con una chiave particolare. Ora gli antichi musici compositori avevano assai bene avvisato che la natura aveva stabilito molte varietà nelle voci, e che dal basso fino alla prima nota alta vi erano parecchie voci intermedie, più o meno gravi, più o meno alte; questa considerazione li condusse a rappresentare, come dissi, ciascun genere di voce con una chiave particolare. Ed è per ciò che la chiave di *fa* sulla quarta linea fu data al basso più grave; la stessa chiave sulla terza linea appartenne al basso più alto, impropriamente detto *baritono;* il tenore ebbe la chiave di *do* sulla quarta linea; il tenore più alto, la stessa chiave sulla terza linea; il contralto, la stessa sulla seconda; il mezzo soprano, la stessa sulla prima; il soprano la chiave di *sol* sulla seconda linea. Con quest'ordine e colla piccola estensione delle voci si evitò l'impiego delle linee addizionali. Rispetto alla chiave di *sol* sulla prima linea, essa era riservata alle parti di violino, flauto ed oboe, che sale più alto delle voci più acute. La successione delle chiavi, dalla voce più grave fino allo strumento più acuto, offriva, come si può vedere dall'esempio seguente, una progressione di terze ascendenti.




L'invenzione dell'opera avendo fatto passar di moda la musica di canto per gran numero di voci diverse, ed avendogli fatto sostituire le arie a voce sola coll'accompagnamento di strumenti, le parti vocali non furono più rinchiuse in limiti sì stretti: esse si estesero al grave ed all'acuto. Inoltre le parti strumentali presero anche estensione. Da tutto ciò risultò che le linee addizionali diventarono necessarie e si moltiplicarono insensibilmente. D'allora in poi parecchie chiavi diventarono inutili e non furono più in uso. Disparve quindi la chiave di *fa* sulla terza linea, perchè queste note alte si rappresentarono con linee addizionali alla stessa chiave sulla quarta linea. La chiave di *do* sulla seconda linea non rappresentando che una rara diversità della voce che sta fra il tenore alto ed il mezzo soprano, la parte di questa voce fu scritta, ora colla chiave di *do* sulla terza linea, ora colla stessa chiave sulla prima, e la *sol* sulla chiave sulla seconda non fu più in uso. La chiave di prima linea non fu pure più in uso dacchè s'inventarono le linee addizionali; questa chiave, che non rappresentava che la doppia ottava della chiave di *fa* sulla quarta linea, era di nessuna necessità. La chiave di *sol* sulla seconda linea divenne la sola di cui si faccia uso per gli strumenti acuti.

A' di nostri, la parte vocale di soprano prese sì grande estensione verso i suoni acuti, che vi ha maggior vantaggio a servirsi della chiave di *sol* per

questo genere di voce, che della chiave di *do* sulla prima linea, che esige un maggior numero di linee addizionali pei suoni acuti. L'impiego di quest'ultima chiave diventa dunque ogni di più raro, e vi ha luogo a credere che cesserà del tutto.

Quattro chiavi solamente possono dunque considerarsi di maggior uso; queste chiavi sono quelle di *sol*, per gli strumenti acuti e per le voci di donne o ragazzi; la chiave di *do* sulla terza linea, per l'alto viola; la stessa chiave sulla quarta linea per la voce di tenore, e, per alcuni casi, della musica di violoncello e di basso; finalmente la chiave di *fa*, per le voci di basso e di bassi strumentali (1). I più moderni riformatori proposero spesso di ridurre questo numero a due, cioè alle chiavi di *sol* e di *fa*, che per mezzo di linee addizionali abbracciano tutta l'estensione della scala dei suoni, dai più gravi ai più acuti. Non videro essi che le voci e gli strumenti intermedii non potrebbero in tal caso scriversi che col mezzo di due chiavi, una pei suoni gravi, l'altra pei suoni acuti. Queste sono il *tenore* e lo strumento detto *viola*, le cui parti non si potrebbero scrivere senza adoperare alternativamente la chiave di *fa* o la chiave di *sol*, a meno di scrivere il tutto alla chiave di *sol*, facendo eseguire un'ottava più bassa di quello che indica il corista reale delle note, come si vede nella falsa notazione della musica per chitarra, dacchè fu fuor d'uso l'intavolatura di questo strumento. In questi ultimi tempi, gli editori di musica avendo

(1) In Italia per la voce di soprano i compositori di musica continuano a servirsi della chiave di *do* invece di quella di *sol*.

per iscopo di render facile la lettura di qualunque musica, per venderne di più, hanno fatto precisamente quello che già prima dissi, facendo stampare tutte le parti di canto delle opere alla chiave di *sol;* ma con questo essi persuasero a tutti gli amatori, che il tenore è all'unissono del soprano, ed il basso all'unissono del contralto, mentre che queste voci sono naturalmente all'ottava l'una dall'altra. Questa pretesa riforma ha un inconveniente ben più forte che la moltiplicità delle chiavi, perchè i segni di una stessa chiave prendono anche un doppio significato.

Se le quattro chiavi da me indicate bastano nello stato attuale dell'arte per scrivere qualunque specie di musica, cionnonpertanto è necessario che un musico le conosca tutte, perchè la trasposizione, sì frequente nell'accompagnamento del canto, vuol che si faccia uso anche di quelle che nons ono più impiegate nella scrittura musicale, come la chiave di *do* sulla seconda linea, e la chiave di *fa* sulla terza. Quest'operazione della trasposizione, in cui bisogna supporre il tuono da una seconda, una terza, una quarta sopra quello che sta scritto, sarebbe ineseguibile se fosse d'uopo farla su ciascuna nota, mentre diventa facile colla supposizione di una chiave che si è abituato a leggere. Supponiamo, per esempio, che un pezzo sia scritto in chiave di *sol* in *do*, e che si debba trasportare un terza più bassa, cioè in *la:* si fa col pensiero la chiave di *sol* alla chiave di *do* sulla prima linea, e la trasposizione è fatta, dovendosi soltanto collocare al loro luogo i semituoni colla supposizione dei diesis necessarii. Se la trasposizione deve essere una quinta più bassa, si suppone la chiave

di *do* sulla seconda linea, per modo che tale operazione, in apparenza sì difficile della trasposizione, consiste solo nel trovare la chiave per cui, senza nulla cambiare, si ottiene il tuono necessario. Questa cognizione delle chiavi, spauracchio di tutti i cattivi musici, è facile ad acquistarsi; sei mesi di studi bastano per possederla, quando però buono ne sia l'insegnamento.

La diversità delle chiavi, considerata come un difetto del sistema ordinario di scrittura musicale, ne fa, al contrario, un tutto compiuto o logico per ciò che concerne i segni di intonazioni. Questa parte dell'arte non fu mai criticata che da musici mediocri, che fecero la *semeiologia* musicale responsabile della loro inettitudine e pigrizia. Dopo il che si scorge essere ben fondata questa risposta contro una tal quistione: *Vi sono segni per rappresentare tutte le gradazioni di intonazioni ammesse nella musica?*

Esaminiamo ora quest'altra: *Nella scrittura musicale vi sono segni per tutte le durate di suoni e tutti i silenzii?*

Sì, e questi segni sono altrettanto migliori in quanto che le decise differenze delle loro figure non ingannano l'occhio e non lasciano lo spirito nell'incertezza. Una gran chiarezza per subito scorgerli si osserva nel sistema di questi segni in ciò che non gli si attribuì che un valor comparativo, lasciando al determinato movimento la facoltà di dar loro un valore assoluto. Se si avesse voluto dare a ciascun segno un valore invariabile, si sarebbe dovuto trovare una immensità di questi segni per tutti i casi possibili di durata de' suoni o de' silenzii; l'intelli-

genza la più pronta e la memoria la più fedele non avrebbe mai potuto fare una rapida e giusta applicazione di tanti diversi segni. Fu dunque una bella e felice idea quella di questa divisione del valore de' segni del tempo musicale in segni di durata relativi, ed in classificazione di movimenti determinati matematicamente col metronomo.

Fu anche una felice idea quella che insegnò a servirsi dei segni d'intonazione, diversamente modificata nella sua forma, ma non nella sua posizione sul rigo, per rappresentare il valore metrico di questa intonazione.

Questo genere di combinazione ha il vantaggio di far cauto uso della moltiplicità de' segni, checchè ne abbiano detto i detrattori della scrittura musicale, e di render nello stesso tempo questi segni sensibili all'occhio, in modo da non dar luogo ad equivoci.

*Vi sono segni nella scrittura musicale per tutti gli accenti di forza, di dolcezza, di grazia, di energia, diminuzione ed accrescimento di suono, di rallentando e di accelerando, ecc., che possano essere necessarii nella esecuzione della musica?*

Sì, e tale è il vantaggio della precisione di questi segni, che quelli stessi che si son provati a far sostituire nuovi sistemi di scrittura musicale a quello ora vigente non pensarono a cambiare questa parte.

Nulla si fa di un sol getto per l'uso di un'arte che va modificandosi senza fine; quinci ne viene che la collezione di questi segni di accento e di movimento diventa sempre più numerosa, e che alcuni spariscono per essere essi l'espressione di certe cose abbandonate dal variar de' gusti; ma si può dar per

certo che non vi ha musica che non si possa indicare con qualcuno de'segni oggidì in uso.

Un'ultima quistione si presenta rispetto alla scrittura musicale: *Non vi ha forse sovrabbondanza di segni in questa scrittura musicale, e parecchi di questi non hanno forse un identico significato?* La soluzione di questa quistione è di grande importanza, se si vuole apprezzare al suo giusto valore il rimprovero sì spesso fatto alla notazione, di una troppa grande moltiplicità di segni.

L'abbondanza de' segni è senza dubbio un male quando parecchi hanno lo stesso effetto, lo stesso significato. Così la lingua francese, che manca di lettere per certi suoni, ha il difetto di non minor momento di produrne altri con parecchie differenti lettere: per esempio *cabinet*, *kaleidoscope*, *qualité*. Qualche volta è anzi cambiato il suono delle lettere: per esempio, il *t* in *motion* si pronunzia come *s* raddoppiata di *passion*, *s* semplice di *pension* e *c* d'*alcyon*. Questi sono gran difetti che traggono in generale la loro origine dall'etimologia. Nulla di somigliante esiste nella musica; se si trovano molti segni, ciascuno di questi ha uno special significato, e non vi regna confusione di sorta, perchè non si usano allo stesso modo.

Io credo di aver fatto esame coscienzioso, in questo capitolo, sulle quistioni le più difficoltose della scrittura musicale in uso, e di aver dimostrato che gli attacchi di cui fu spesso oggetto non sono che vane declamazioni, scritte da uomini che non ne avevano che una superficiale cognizione. Questo genere di scrittura musicale ha inoltre un vantaggio

immenso che mai seppero scorgere i suoi detrattori: cioè della figura sì particolare di ciascun segno, che, a libro aperto, prima che l'esecutore abbia avuto il tempo di leggere la particolarità, ha già compreso il senso della musica, ed allora non fa che indovinare. Non è buon musico chi non ha fatto cento volte l'esperienza, che non legge a segni staccati, ma a gruppi, a misure, a frasi intiere ed a prima vista, avendo ciascun gruppo, ciascuna misura, ciascuna frase una figura sì ben determinata, che il vero musico ne scorge all'istante il significato senza aver bisogno di particolarizzarli. Ora tal vantaggio è sì grande, che l'ordinaria scrittura musicale, con tutti i difetti una volta pretesi, dovrebbe essere ancora preferibile a tutte le altre, perchè non vi ha sotto questo riguardo paragone di sorta.

Tutti i sistemi immaginati da cinquant'anni in qùa si riferiscono a tre principali cose, cioè: le cifre, le lettere ed i segni arbitrarii. La scrittura a lettere fu in uso nel medio evo pel canto fermo; e più tardi, cioè alla fine del secolo xv, servì per iscrivere la musica d'organo in Germania, per mezzo di certe combinazioni.

I suoni dell'ottava più bassa si rappresentavano colle lettere capitali C, D, E, F, G, A, B, per *si* bemolle, ed H per *si* bequadro: le stesse lettere in caratteri minuscoli rappresentavano i suoni della seconda ottava, e queste stesse lettere che portavano una, due o tre lineette, indicavano le ottave superiori. Qualche volta s'indicava l'aumento o diminuzione de' suoni col diesis o bemolle posti vicino alle lettere; in altri sistemi si indicava il diesis colla

lettera *e* posta a fianco della lettera della nota, ed il bemolle colla stessa lettera rivoltata. La misura a due tempi si indicava con un C barrato, e la misura a tre tempi nello stesso segno, accompagnato da un 3. Una linea verticale posta sopra una lettera indicava la durata di una nota che corrispondeva alla semibreve della musica moderna; la stessa linea che terminava con un rampino, corrispondeva alla minima, una linea e due rampini equivaleva alla semiminima, con tre alla croma, ecc. Questo genere di scrittura musicale, inventato per la musica d'organo e clavicembalo all'epoca in cui i caratteri tipografici per la stampa della musica non esistevano ancora, od erano troppo imperfetti, si chiamava intavolatura. Il che si abbandonò, dopo fatti i primi esperimenti della incisione sulle lastre di rame, per la musica complicata. Sauveur, d'Aulnaye, l'inglese Patterson ed altri si posero a diverse epoche a far rivivere la scrittura musicale colle lettere, con sistemi diversamente conosciuti, ma le cui imperfezioni sono sì evidenti, che questi sistemi non trovarono voto favorevole.

Un francescano, detto il P. Souhaitty, fu il primo che propose, nel 1677, di adoperare le cifre 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, per esprimere il canto fermo o la musica, modificandole coll'addizione di una virgola o di un punto coll'indicazione di ottave diverse, e con una linea pendente a sinistra pel bemolle, o inclinata a destra pel diesis. Souhaitty proponeva di indicare la durata de' suoni colle lettere sopraposte a cifre, o con segni di prosodia o di grammatica.

Molto tempo dopo il sistema di Souhaitty, G. G.

Rousseau ne propose un altro per la scrittura musicale a cifre, ma diversamente combinato, perchè la scrittura del francescano non abbracciava che tre ottave, mentre quella di Rousseau si estendeva a cinque ottave col mezzo delle cinque prime cifre combinate con linee orizzontali o con punti.

Il celebre autore di questo sistema aveva preso a P. Souhaitty le barre delle cifre, inclinate a sinistra e a destra, per indicare il bemolle e il diesis. Il tuono si indicava col nome di nota, il modo con quello della terza del tuono sottolineato: una lettera indicava la chiave, una gran cifra 2 o 3 la misura; alcune linee situate sopra o sotto parecchie cifre facevano conoscere che queste note erano crome, semicrome o biscrome, in ragione del numero di queste linee; e le posizioni più o meno lontane, più o meno vicine delle cifre non sottolineate indicavano le semibrevi minime o semiminime.

Questo sistema non destò alcuna attenzione se non dopo che Rousseau, appena conosciuto, lo propose: ma dopo che l'autore della *Novella Eloisa*, dell'*Emilio* e delle *Confessioni* acquistossi la sua gran celebrità, ben se ne parlò molto, ma non fu mai adoperato. D'allora in poi Natorp e Zeller in Prussia si servirono nella scrittura musicale di cifre per l'insegnamento del canto nelle prime scuole, applicandolo soltanto ai cantici ed ai salmi; in questi ultimi tempi Galin ne fece uno de' suoi elementi del suo metodo del *Meloplasto* per l'insegnamento della musica vocale; e M. Miquel, ancor giovane, trovò un nuovo modo di servirsene in una scrittura musicale che chiama *Arithmografia musicale.*

Non ostante tutti questi sperimenti ed il gran rumore che si fece de' pretesi vantaggi di questi sistemi, la scrittura a cifre non ebbe mai buon esito e non ebbe nella pratica dell'arte applicazione di sorta, ad eccezione de' libri di canto di alcune scuole dei paesi protestanti, che non esigevano che una scrittura semplicissima e poco variata.

Riguardo alle scritture musicali, i cui sistemi si compongono di segni arbitrarii o di invenzione, che appartengono all'epoca moderna, se ne conosce un numero abbastanza grande, fra i quali particolarmente quelli dell'abate De Metz de la Salle (1), di Richesthal (2), di Bertini (3), dell'abate di Valeruod (4), di Lemme (5), del barone Bleim (6), di M. Treuil-

(1) Méthode de musique, selon un nouveau système très-court, très-facile et très-sûr. — Paris, Pierre-Simon, 1728, in-8° di 216 pagine.

(2) Nouvelle méthode pour noter la musique et pour l'imprimer avec des caractères mobiles. - Strasbourg, Levrault, in-4°, 1810.

(3) *Stigmatographie* ou l'art d'écrire avec des points, suivie de la *Mélographie*, nouvelle manière de noter la musique. — Paris, Martinet, 1814, in-8° gr. incisa.

(4) Nouvelle Méthode pour noter le plain-chant sans barres et sans clefs — Mss. in-fol. della *Biblioteca di Lione*, n° 963, 3.

(5) Nouvelle Méthode de musique et gamme chromatique, qui abrége le travail et l'étude de la musique; de onze douzièmes, on l'a réduite a un douzième. — Paris, Firmin Didot, 1829, in-8° di 19 pagine, con un fascicolo di 10 pag. in-8° obl.

(6) Principes de mélodie et d'harmonie, déduits de la théorie des vibrations. — Paris, Bachelier, 1832, 1 vol. in-8° (nel II capitolo).

le (1), di Beaulieu (2), e per ultimo, di M. Eisenmenger (3), e di un innovatore che non si conosce che come antico professore di matematiche. L'errore comune a tutti questi autori di sistemi si è che la moltiplicità dei segni della scrittura ordinaria è un ostacolo ai progressi degli allievi. Ora, come già dissi, la sovrabbondanza dei segni sarebbe un male in quanto che non sarebbero subito sensibili all'occhio i diversi oggetti che questi segni sono destinati a rappresentare. Ora il vantaggio della scrittura musicale ora in uso consiste precisamente a dar da essi stessi e senza alcuna complicazione la nozione netta e positiva dell'intonazione e della durata, che sono gli elementi necessarii di ogni musica. Di più, la diversità de' segni ha questo vantaggio, cioè di figurarsi agli occhi colla loro forma sotto una gran quantità di segni in una volta, in modo che il musico non legga segno per segno, ma gruppo per gruppo; e lo scorgere la prima e l'ultima nota di un passo, gli fa indovinare, colla figura che danno le altre, tutto ciò che è intermedio fra questi punti estremi.

Non avviene lo stesso nei diversi sistemi di scrittura musicale che gli si vollero sostituire. La somiglianza dei segni per tutte le ottave, ed in generale la soppressione delle chiavi ne sono le basi; ma gli

(1) Nella *Revue musicale*, 6e année, nº 36.

(2) Traité sur l'art graphique et la mécanique appliqués à la musique. — Paris, Cosselin, 1838, in-8º di 182 pagine.

(3) Nouveau système de notation musicale, suivi d'un essai sur la nomenclature musicale. — Paris, Houdaille, 1836, in-8º gr.

innovatori si presero da loro stessi la cura di dimostrare che la somiglianza dei segni è un male, e che le chiavi sono necessarie, perchè, appena trovarono essi i segni di analogia, furono obbligati di immaginarne degli ausiliarii per distinguere queste ottave che con molta fatica poterono render uniformi, e che in luogo del segno che dà per se stesso un modo di scrittura semplice destinata soltanto a colpire la vista, dovettero ricorrere a punti di ricognizione che esigono una operazione dello spirito.

—

## CAPITOLO IX.

### *De' metodi per insegnare la musica.*

Siccome la scrittura musicale di cui si parlò nel precedente capitolo, così gli altri elementi che compongono l'insieme del sistema della musica furono vivamente attaccati dagli autori di moltissimi progetti per l'insegnamento di quest'arte. A sentirli, i principii su cui è basato questo sistema sono oscuri, mal coordinati, pieni di eccezioni e di contraddizioni; finalmente il loro studio esige un tempo considerevole e sforzi di memoria che spesso sono cagione di noia e disgusto agli allievi.

Basterebbe senza dubbio, per dimostrare la falsità di queste allegazioni, di ricordare che il numero dei musici buoni lettori che sono sparsi su tutto il mondo è sì grande, che se ne potrebbe fare una popolazione di parecchi milioni di individui, e di aggiungere che la moltitudine de' corsi in cui si praticarono i nuovi

metodi da 30 anni in poi non produssero dieci artisti che si possano aggiungere a questa immensa popolazione musicale; ma senza soffermarci a questo paragone dei frutti dell'antico sistema e de' nuovi che sarebbe decisivo, esaminiamo cosa siano i nuovi metodi, e dimostriamo che i loro autori od i loro propagatori si sono sviati col voler dare loro una portata che non hanno, in luogo di applicarli a ciò che essi possano aver di utile, cioè l'insegnamento popolare di una piccolissima parte dell'arte.

In realtà, la costituzione delle scale, il sistema della divisione del tempo e la scrittura musicale compongono tutti i principii della musica. Nel medio evo, e fino verso il termine del secolo XVI, questi elementi dell'arte furono presentati sotto forme assurde: perchè, benchè la natura non abbia permesso più o meno di sette suoni nei limiti di ciascuna ottava delle scale diatoniche, si aveva ridotto a sei il numero dei nomi di questi suoni; e da questa bizzarra idea era nato il sistema mostruoso del cambiamento di una nota in un'altra, secondo il quale certe note della scala, rappresentanti suoni determinati, avevano tre nomi diversi, ed altri due secondo le circostanze. La creazione della moderna tonalità, fece sparire questa anormale solmisazione, e fece chiamare i suoni della scala diatonica coi sette nomi stabiliti invariabilmente ciascuno ad un suono determinato.

È la stessa cosa della divisione del tempo e della sua misura in musica, come dell'intonazione dei suoni della scala diatonica in ciascuna ottava, perchè sono le stesse leggi del sistema del mondo che ne danno

gli elementi, ed ogni qualunque combinazione del tempo musicale ha necessariamente per base le oscillazioni del pendolo astronomico. In qualunque modo si possano concepire le 6 combinazioni e le divisioni del tempo musicale non vi si potranno giammai trovare altri elementi che la divisione binaria e ternaria. La scrittura musicale, per ciò che riguarda la durata dei suoni e dei silenzii di cui si compone la musica, non deve dunque avere altro oggetto che di rappresentare chiaramente agli occhi i valori binarii e ternarii del tempo, avuto riguardo al movimento, con segni convenzionali che non lasciano equivoco. Ora nel medio evo si scorse un sistema di scrittura musicale non meno assurdo di quelle della solmisazione; perchè questo sistema era per tal modo conosciuto, che i segni, rappresentanti tutt'altra cosa in certe circostanze di quello che parevano indicare, erano insidie tese all'intelligenza del lettore, un enigma che doveva indovinare; esigevano inoltre un calcolo pronto ed un sicuro colpo d'occhio per eseguire altra cosa di quella che i segni parevano indicare, e per indovinare il pensiero del compositore. alcune riforme cominciate nella seconda metà del secolo XVI, e continuate fino verso il secolo XVII, fecero sparire grado grado questo ridicolo ritrovato, e condussero al sistema di scrittura ora in uso; sistema che, come dimostrai nel precedente capitolo, è completo, logico, ed ha il vantaggio di subito dipingere il pensiero del compositore con segni speciali di forme facili a riconoscersi, che niun dubbio lasciano sul loro significato, e si combinano sì bene per l'intelligenza del lettore, che il musico istrutto non legge

già coi segni, ma a gruppi. I buoni accompagnatori leggono pure parecchie linee per volta, ed in un sol colpo d'occhio.

Ecco quanto non compresero quelli che proposero di abbandonare questo sistema di scrittura per adottarne de' nuovi. Subito si scorgerà che i metodi di insegnamento che essi pretesero basare su diversi segni da quelli della scrittura ordinaria, non sono applicabili che a casi particolari posti in qualche modo a fianco dell'arti. Qualunque siano le loro asserzioni, violenti siano pure i loro attacchi contro il sistema di quest'arte, sono impotenti contro i suoi principii, cioè alla costituzione della scala, alla divisione del tempo ed al sistema di scrittura musicale, senza *nuocere all'arte stessa.*

I metodi d'insegnamento della musica non ponno aver per iscopo che due risultati, cioè formare artisti e dare nozioni di canto alle masse popolari. Per ottenere il primo scopo, cioè per condurre un giovane musico alla più grande abilità pratica che egli possa acquistare, l'esperienza dimostrò che il lento esercizio progressivo, e spesso ripetuto, è il solo mezzo efficace. L'antico metodo con cui si arriva a questo scopo, sta nell'esposizione dei principii e nella gradazione dell'esercizio. Questo metodo non abbisogna di controprova, perchè i suoi immensi effetti son troppo evidenti. Se gli autori delle prime opere elementari e degli antichi solfeggi fecero desiderare maggior ordine e filosofia nell'esposizione dei principii, gli errori dei loro libri sparirono mano mano in quelli dei loro successori, e dopo circa trentacinque anni, la divisione dell'insegnamento in tre og-

getti principali e distinti, che sono l'intonazione dei suoni, la loro durata ed il sistema di scrittura musicale, nulla ha più lasciato d'imperfetto. Checchè si dica, checchè si faccia, non vi sarà mai vero artista se non formato dietro questo metodo, e le arroganti critiche de' suoi avversarii saranno sempre impotenti contro questo sistema.

Rispetto all'insegnamento elementare e popolare lo si è veduto riprodursi sotto diverse forme a diverse epoche, particolarmente dal principio di questo secolo: ma tutte le forme si classano in due sistemi principali, de' quali uno è conforme all'arte come esso è, e l'altro ne è riformatore. Il primo sistema è quello che si esaminerà tosto qui sotto.

Per gran tempo si pensò ai mezzi di rendere lo studio della musica facile ai ragazzi, trasformandola in giuochi di diverse specie, e poscia si videro carte e dadi musicali, lotò musicale, un dominò di musica ecc. Un certo autore chiamato Dumas, inventò di riunire in una cassetta da scrigno i caratteri di tutti i segni musicali, e di far comporre per mezzo di questi caratteri date lezioni, collo stesso processo di quelli della tipografia. L'annoverare tutti questi esperimenti, venuti in uso passo passo, dimenticati e riprodotti come nuovi, sarebbe troppo lunga cosa. Tali modi di insegnamento non sono applicabili con buon esito che all'educazione privata.

Nell'insegnamento collettivo conforme ai principii della musica ordinaria, si distingue il metodo concertante di Choron, quello dell'insegnamento simultaneo immaginato da Massimino, il metodo misto inventato da Paston, e conosciuto sotto il nome di

*Scuola della lira armonica*, e finalmente il metodo di Bocquillon-Wilhem.

Ad eccezione di quest'ultimo, niuno de' menzionati pareva avesse per iscopo l'insegnamento popolare della musica. Perfezionando i libri elementari per l'insegnamento speciale di quest'arte, il Conservatorio di Parigi offerse i migliori studii e diede musici di grande abilità. Ma la vigorosa educazione musicale che si aveva nel Conservatorio non si trovava che in questa scuola. Ciò nonostante le autorità municipali di alcune grandi città della Francia avevano compresa l'utilità che la musica può avere nella pubblica educazione, si fondarono alcune scuole di poche risorse verso gli ultimi anni dell'impero francese a Lilla, Douai, Metz, Strasburgo e Tolosa.

Fu in queste circostanze che quasi simultaneamente gli autori de' metodi summentovati si posero all'opera. Choron è il primo che ne dee occupare, perchè senza aver precisamente di mira l'introduzione della musica nell'insegnamento primitivo, si occupò specialmente di cose destinate a produrre i migliori effetti, cioè dello sviluppo del senso armonico. Maravigliato Choron della considerazione che il sentimento armonico dell'intonazione e quello della misura del tempo musicale sono indipendenti l'uno dall'altro, ne conchiuse che era d'uopo separare nell'insegnamento le nozioni concernenti queste cose. Passando quindi alle necessità delle gradazioni nelle difficoltà erasi fatto un sistema concernente questa gradazione, che consisteva nel combinare solfeggi a tre o quattro parti, in modo che ciascuna di queste parti offrisse un grado diverso nell'ordine delle dif-

ficoltà; per modo che la sua scuola era divisa in quattro classi, ciascuna delle quali rappresentava un grado diverso di avanzamento. Diede a questo sistema d'insegnamento il nome di *metodo concertante*, e ne fece l'esperimento su un gran numero di ragazzi uniti in coro e scelti generalmente fra i poveri nelle scuole di carità.

Tale era il *metodo concertante* che pareva daprima non avesse sopravissuto al suo autore che videsi però adoperato in questi ultimi tempi in alcuni luoghi. Aveva Charon ottenuti buoni esiti mettendolo in pratica con un gran numero di allievi; ma non bisogna mica prender abbaglio su questi risultati, nè considerarli come quelli di un insegnamento veramente popolare. Le difficoltà a vincervisi con questo metodo erano troppo numerose perchè tutti gli allievi ne potessero trionfare. La maggior parte, spaventati da queste difficoltà, si ritiravano dal corso dopo un esperimento infruttuoso più o meno lungo. Lo scopo del fondatore del metodo era di fare allievi scelti, e secondo il pensar suo, doveva operare su gran masse di ragazzi per giungere, dopo successive scelte, a quelle degl'individui di cui proponevasi far distinti artisti, e di cui abbisognava per realizzare i suoi progetti di perfezionamento della musica da chiesa.

Verso il 1816, cioè all'epoca stessa in cui Choron cominciò l'esperimento del suo metodo, Massimino, musico piemontese, aperse a Parigi un corso di musica basato su un metodo d'insegnamento collettivo, che ebbe buon esito per la sua novità. Questo metodo consiste nel dettare a un dato numero di al-

lievi una lezione che questi scrivevano su lavagne, su cui si tracciarono de' righi. La lezione, daprima assai semplice, diventò a poco a poco più difficile. Terminata l'operazione il maestro chiama a sè ciascun allievo, gli fa cantar la lezione, correggendo gli sbagli che fece sotto il dettato. Terminate le correzioni, si uniscono tutte le voci per cantare questa lezione, che si ricomincia fino a che ne sia soddisfacente l'esecuzione. Lunghi solfeggi dati per esercizio agli allievi, e da essi cantati nei corsi completano la loro educazione.

Come si vede, il sistema di Massimino è un'applicazione alla musica del metodo *lancastriano*, per mezzo del quale si apprende a leggere scrivendo; ed è quello che gli fece dare il nome improprio di *mutuo insegnamento della musica*. Benchè vi siano nelle scuole ripetitori, e che questi dirigano un certo numero di allievi, essi non insegnano ciò non pertanto come dovrebbero, perchè sono diretti dal loro professore, che detta la stessa lezione a tutti. L'insegnamento è *simultaneo*, non già *mutuo*. Questo insegnamento ha un non so che di piacevole ed anche di utile. Tutti sanno che avviene spesso che un allievo prova difficoltà a riconoscere il nome di una nota udendone il solo suono, e a dirne con prontezza il suo valore di durata, benchè abbia già qualche abitudine alla lettura. Questa difficoltà deriva dalla pigrizia della mente che nulla lo induce a riflettere se non vi è obbligato. È dunque utile esercizio quello che sviluppa la memoria de' suoni e quella della misura della loro durata.

I pronti effetti del metodo di Massimino furono in

origine di buon esito; ma non pensando piuttosto a far l'applicazione di questo metodo ad un insegnamento elementare pel popolo, che a formare complete educazioni di musici, riconobbe ben presto l'autore che questi esercizii sviluppati di solfeggio erano i soli che il potevano condurre a questo fine, ne scrisse un gran numero, che tutti insieme formano due grossi volumi in-folio. Il metodo di Massimino devesi dunque rapportare all'insegnamento artistico, considerato sotto un particolar punto di vista.

Da quanto sin qui si disse, non si è ancora visto il vero insegnamento popolare; ora passiamo dunque alla realizzazione assoluta nel metodo inventato da Bocquillon-Wilhem. I primi esperimenti si fecero nel 1819, prima in una pensione di ragazzi a Parigi, poscia nella scuola istituita dal prefetto del dipartimento della Senna, via S. G. di Beauvais, pel mutuo insegnamento. I suoi buoni esiti lo fecero adottare su tutti gli altri per le scuole pubbliche di Parigi, dalla Società per l'insegnamento elementare; e gl'incoraggiamenti dati dal Consiglio municipale di questa città, stabilirono una solida base alla sua applicazione in grande per l'insegnamento popolare. Sarebbe troppo lunga cosa di ricordare qui con quali sviluppi progressivi e con qual serie non interrotta di buoni esiti, questo metodo acquistò ogni di maggior importanza, finalmente come nello spazio di 20 anni questo rese grandi servizii all'incivilimento col contribuire potentemente alla moralizzazione del popolo. I giornali ed i rapporti pubblicati su questi risultati fornirono su tal argomento tutte le indicazioni desiderabili. Il numero sempre crescente degli allievi

nelle scuole ove s'insegna questo metodo va ora alle migliaia; niun dubbio che verrà un tempo in cui tali scuole si estenderanno su tutta la Francia, e faranno conoscere dovunque il gusto e la cognizione del canto. È un fatto donde si può indurre che se il metodo di Wilhem è piuttosto destinato a produrre questo effetto, che a formar distinti artisti, esso può per lo meno preparare l'educazione di questi, e dar loro occasione di farsi conoscere; è da questa scuola diretta dal suo inventore, che madamigella Falcon uscì per andare al Conservatorio, e di là sulle scene dell'Opera, ove si sa che subito fece le prime parti.

Da quando B. Wilhem concepì il primo pensiero del suo metodo fino alla sua morte vi introdusse sempre nuovi perfezionamenti, studiandosi ogni giorno di semplificarlo sempre più: ma nulla cambiò alle sue basi principali, e la *scala vocale*, le *mani musicali* e l'*indicator vocale*, che ne sono i mezzi d'insegnamento, son rimasti quelli che erano in origine.

La scala vocale presentasi all'occhio sotto l'aspetto di una scala doppia ad andamenti ineguali, le cui differenti altezze indicano il luogo dei tuoni e dei semituoni nelle scale diatoniche ascendenti e discendenti. È un metodo d'insegnare cogli occhi la natura di queste scale.

Le mani musicali, designate colla forma delle mani ordinarie, servono a rappresentare i due righi, l'uno colla chiave di *fa*, l'altro colla chiave di *sol*, la cui riunione abbraccia un'estensione di due ottave ed una nota col mezzo dell'intervallo a cui appartiene l'unissono delle due chiavi. Le dita rappresentano le linee dei righi. L'idéa di adoperare la mano pel sol-

feggio non era nuova, perchè appartiene al secolo XI, ma l'applicazione fatta da B. Wilhem alla moderna solmisazione è affatto diversa dall'uso della mano musicale attribuita a Guido d'Arezzo.

Come per le scale diatoniche così per le cromatiche havvi pure una scala vocale, che dimostra in pratica l'eguaglianza dei semituoni.

L'*indicatore vocale* a note e chiavi mobili è una tavola di legno coperta con una carta stampata o tracciata coll'inchiostro di Cina, che rappresenta un rigo vuoto con buchi per ricevere le figure delle chiavi e delle note, le cui posizioni ponno variare secondo la volontà del maestro che fa la dimostrazione dell'impiego delle chiavi e delle trasposizioni. Questo indicatore è il realizzamento del rigo vuoto e senza chiavi che fu proposto per la prima volta nel 1337 da Sebaldo Heyden lungo tempo dopo Giacobbe, autore di un *Metodo di musica su di un nuovo piano* e che in realtà non è che la riproduzione della *Mano musicale* che Rameau aveva voluto far rivivere nel 1760, nel suo *Codice di musica*. In questo l'indicatore vocale di B. Wilhem ha molta analogia col *Meloplasto* di Galin, di cui si parlerà più in là, ma in questo vi ha il vantaggio di imprimere nella mente degli allievi traccie più profonde delle dimostrazioni del maestro.

Riguardo all'ordine degli studii, B. Wilhem adottò la divisione razionale in tre branche principali, che riguardano l'intonazione dei suoni e la formazione delle scale, la durata dei suoni e dei silenzii colle loro regole di misure e la loro ritmica combinazione;

finalmente il modo di rappresentare tutto ciò con segni, cioè il *metodo di scrittura musicale.*

L'unione di tutti questi modi, di cui si è parlato, con un gran numero di esercizii e di esperimenti in un interno di una scuola di mutuo insegnamento, di divisioni e suddivisioni degli allievi, di classificazioni diverse dietro le facoltà ed i progressi di passaggi alternativi da un oggetto ad un altro di studii, di lettura, di scrittura musicale, di ritmo, di canto individuale e collettivo compongono tutto il metodo di B. Wilhem; metodo che, come si vede, è collettivo e conviene perfettamente all'insegnamento popolare con meccaniche dimostrazioni applicabili a masse d'individui, e per la sua classificazione in diversi gradi di progresso, che lascia sempre più il modo di assicurarsi della capacità degli allievi prima di farli passare da un ordine inferiore di cognizioni ad un altro superiore.

I piccoli errori commessi nella classificazione delle misure composte sono i soli che si possano notare nell'esposizione del sistema di B. Wilhem. Così, situando fra le misure *che contengono meno di una semibreve* quelle che si segnano col 9/8 e 12/8 è evidente che si è ingannato, perchè *nove ottavi* e *dodici ottavi* sono senza dubbio quantità maggiori di *otto ottavi*, che sono l'esatto valore della semibreve. Sarà ben facil cosa di togliere questo errore di distrazione nelle susseguenti edizioni.

La bontà, la fecondità del metodo di B. Wilhem si dimostrano ne' suoi risultati, che sono certamente quanto si può desiderare di più soddisfacente. Dovunque si vedrà diffondere nel popolo le nozioni di un'arte

destinata a perfezionarlo, a procurargli puri godimenti, a spogliarlo delle sue abitudini, della sua rozzezza, questo metodo sarà vantaggiosissimo a preferenza di qualunque altro. Favorevole ne è il momento per la sua propagazione, perchè dovunque si veggono le autorità affrettarsi ad accogliere ed unire nelle loro residenze l'insegnamento della musica agli elementi dell'educazione popolare.

Aggiungiamo che l'inventore di questo metodo ne completò il vantaggio colla creazione del suo orfeon, di questo coro maestoso in cui si videro riunirsi in un assieme perfetto migliaia di voci del popolo che cantava pezzi di musica a 3 o 4 parti con egual intelligenza di sentimento e di precisione d'intonazione. Queste grandi masse vocali eccitarono spesso l'ammirazione degli stessi artisti in pubblici concerti in cui si fecero sentire. Questi cantanti, formati col metodo da noi analizzato, ne approvarono incontestabilmente l'eccellenza del merito.

Parliamo ora del metodo del Meloplasto inventato da Galin, antico allievo della scuola politecnica, il cui scopo è una specie d'insegnamento collettivo basato su di una riforma degli elementi dell'arte. I mezzi coi quali l'autore del Meloplasto si è proposto di far questa riforma, e di cui compose il suo sistema, non sono che la riproduzione delle cose proposte lungo tempo prima di lui. Quindi il suo trovato di rappresentare i suoni della scala diatonica colle cifre 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, distinguendo le ottave con un punto situato sopra alle cifre per l'ottava superiore e sotto per l'inferiore, e di esprimere le diverse intonazioni diesate colle cifre a barre inclinate a destra, e be-

molizzate con barre inclinate a sinistra, è l'esatta riproduzione del sistema pubblicato nel 1677 da P. Souhaitty, da noi esposto nel precedente capitolo. Sistema modificato lungo tempo dopo da G. G. Rousseau. Si il rigo vuoto e senza chiavi, proposto nel 1537 da Sebulde Heyden, e più di tre secoli dopo da Jacob, come la mano musicale del Codice di musica di Rameau, sono cose analoghe al Meloplasto per la dimostrazione delle scale diatoniche e delle scale cromatiche, come pel metodo di adoperare le chiavi e di servirsi della trasposizione. Nel sistema del Meloplasto quello che vi ha di più originale sono le idee di Galin concernenti la misura del tempo in musica.

G. G. Rousseau dice nelle sue *Confessioni* che le obbiezioni di Rameau contro il suo sistema di musica colle cifre dissiparono tutte le idee illusorie su questo sistema, e gli dimostrarono che l'attenzione che deve fare il lettore per una simile scrittura musicale ha molto maggiori inconvenienti, che la moltiplicità dei segni di sì diverse forme della scrittura ordinaria. Se le cifre si ponno adoperare a qualche pro, si è solo per iscrivere cantici o salmi di semplicissime melodie, come già disse Notorp, consigliere del concistoro evangelico superiore della Prussia, ad uso delle primarie scuole della Germania, in cui si sa che questi canti sono insegnati nello stesso tempo che gli elementi della lettura, della scrittura e dell'aritmetica. In tali scuole non si tratta di formare educazioni musicali, ma di realizzare una delle necessità della religione riformata.

Se il sistema d'insegnamento pel Meloplasto non avesse altre pretenzioni più elevate, lo si poteva ammettere senza difficoltà; ma esso non si limita soltanto a ciò, perchè pretende pure, al pari di un altro, di riformare tutta intiera l'arte. Di due cose una; o vuol sostituire il suo sistema di scrittura a quello ora in uso, o non ne vuol fare che una preparazione alla musica scritta col sistema ordinario. Nel primo caso è facile dimostrare che la scrittura a cifre sarebbe impossibile per la musica complicata del piano-forte, per esempio, ove si presentano ad ogni istante accordi complicati per le due mani, il che obbligherebbe a sovraporre moltissime cifre senza punti, puntate disopra o di sotto, barrate a destra e a sinistra, e presentanti gruppi talmente complicati, da essere obbligati a soffermarsi gran tempo su ciascuno per distinguerne gli elementi, e quindi la rapida lettura riuscirebbe impossibile. Nella seconda supposizione, ciò che gli allievi avrebbero appreso dal sistema di scrittura a cifre, si dovrebbe da essi dimenticare allorchè volessero studiare gli stromenti, e la scrittura usuale che essi allora dovrebbero apprendere, diventerebbe una difficoltà tanto maggiore, quanto più questi si fossero assuefatti al sistema ristretto della scrittura adoperato nell'insegnamento del Meloplasto.

Ed è in fatti l'effetto notato in tutti quelli che si provarono ad apprendere la musica con questo metodo; non solo essi non sapevano la vera musica, ma erano in certo modo divenuti incapaci di apprenderla, perchè volevano sempre servirsi, in luogo de' principii di quest'arte, delle nozioni di altra specie che loro erano state primitivamente date. Il Meloplasto

può condurre a leggere nel suo sistema di scrittura ed a cantare semplici melodie, ma non può far dei musici, non può anzi neppure servir d'introduzione alla cognizione della musica usuale, il sistema della quale pretende di riformare. Esso è una qualche cosa che si approssima all'arte, ma non è per se stesso l'arte.

Questa fedele esposizione della natura dei diversi sistemi d'insegnamento della musica può far giudicare esattamente del valore degli attacchi di cui furono oggetto certe scuole, e di ciò che vi era di giusto e di convenevole nelle provocazioni portate a queste scuole dai propagatori del Meloplasto.

Queste provocazioni sono sempre fatte sotto certe condizioni destinate a falsificare il giudizio che il pubblico ne potrebbe avere. Così gl'innovatori i cui allievi non ponno leggere la musica scritta col sistema universalmente conosciuto, chieggono che loro si forniscano i pezzi musicali destinati alla prova, per trascriverli nel loro sistema de' segni: poi presentano ai veri musici combinazioni di segni, di tempi impossibili a dicifrarsi; combinazioni che mai esisteranno nella vera musica, perchè sempre si potranno ridurre ad una normale espressione. Quelli che portano tali sfide si guarderebbero bene, per esempio, di far scrivere da celebri compositori lezioni destinate specialmente alla prova, e che subito si vorrebbero porre sul leggio non appena scritte, prendendo per giudici buoni musici che ne seguirebbero l'esecuzione coll'occhio sulla carta per assicurarsi dell'esattezza della lettura.

In realtà non vi ha concorso di sorta possibile fra

quelli che conoscono il sistema attuale di scrittura e quelli che l'ignorano, e che pretendono rimpiazzarla con una scrittura di convenzione. Le sfide che si fecero su questo soggetto sono insensate perchè bisognerebbe daprima giudicare sul sistema di questa notazione.

---

# SEZIONE SECONDA.

## De' suoni considerati ne' loro rapporti di successione e di simultaneità; del loro risultato.

---

### CAPITOLO X.

*Che cosa è il* rapporto *o la* relazione *dei suoni.*

Vi ha molta analogia fra le impressioni che la musica lascia nell'animo di quelli che ignorano le sue regole e le sensazioni del compositore al primo schizzo della sua ispirazione. In generale il pubblico non resta maravigliato da un assieme di cui egli non scorge le particolarità, ed il musico non può mettersi ad analizzare il suo pensiero; ma allorchè questi vuol scrivere ciò che ha inventato, vi ritrova allora una grande diversità fra lui ed il volgo. Appena egli prese la sua penna, a poco a poco calmasi l'animo suo, si rischiararono le sue idee; lo smembramento de' suoi periodi musicali si forma nel pensier suo in frasi più o meno regolari; le voci, gli strumenti che li accompagnano, e l'espressione drammatica delle parole finiscono per fare un tutto omogeneo. Allora si manifesta un pensiero musicale che si chiama *melodia;* allora si stabilisce la diversità de' suoni che si succedono, e di quelli che si fanno intendere simul

taneamente; allora gli sbagli del numero nelle frasi diventa sì notabile pel musico, che gli errori di quantità sono del poeta; l'ordinazione delle voci, le disposizioni dei gruppi di suoni, la scelta degli strumenti, il ritmo, tutto finalmente diventa l'oggetto d'un esame particolare, tutto è suscettibile di perfezionamenti, la cui necessità non si era punto scorta da principio, e l'arte viene in soccorso al genio.

Di tutte le operazioni della mente quella per mezzo della quale un compositore di musica scorge l'effetto della sua composizione senza intenderla, pare sia la più difficile e la più sorprendente. Qual complicazione! quanti rapporti diversi! qual talento di perspicacia, di esperienze e di meditazione anche pur in un'opera mediocre! Perchè non basta l'essere commossi dalla situazione che si vuol dipingere, o pel sentimento che si tratta di esprimere, bisogna trovare ancora melodie analoghe a tali oggetti diversi: fa d'uopo che questi canti si combinino e si dividino in parecchie voci di diversi caratteri, di cui è indispensabile il presentirne l'effetto; fa d'uopo fialmentne che tutto ciò sia accompagnato da un numero più considerevole d'istrumenti che differiscono d'accento e di sonorità, e che debbono adoperarsi nel modo più soddisfacente ed utile all'effetto generale. Ciascuna di queste cose conduce seco una moltitudine di particolarità che concorrono a complicare gli elementi di quest'arte singolare. Per un musico basta il gettare un colpo d'occhio sulla carta su cui stanno le sue inspirazioni, per rendersi conto della sua composizione come se l'intendesse a realmente eseguire.

Bene esaminando la musica, vi si notano quattro cose principali che concorrono al suo effetto, cioè: la successione de' suoni che, come si è veduto, si definisce *melodia;* la loro simultaneità, d'onde risulta l'*armonia;* la *sonorità*, che è più o meno soddisfacente secondo la scelta o le disposizioni delle voci e degli strumenti; e finalmente l'*accento*, che vivifica tutto questo, ma che sfugge all'analisi. I rapporti sensibili dei suoni si presentano dunque sotto tre aspetti: 1° *Successione;* 2° *Simultaneità*; 3° *Sonorità*. Ciascuna di queste divisioni si suddivide come lo si vedrà in seguito.

—

## CAPITOLO XI.

### *Della melodia e del ritmo.*

È nella sua propria voce che l'uomo trova il tipo originario della musica. Questo strumento, il primo di tutti, perchè è nello stesso tempo il più commovente ed il più fecondo d'effetti diversi, non dà per se stesso che idee di successione di suoni, e non fa neppure supporre la possibilità di simultaneità nella loro emissione. Quinci ne viene senza dubbio che la melodia è la prima cosa che si nota quando una precoce educazione non ha punto modificato le disposizioni naturali. Diciamo di più; questa è la sola che attira l'attenzione di quelli che sono al tutto stranieri agli studii musicali, e l'armonia degli accompagnamenti scuote invano il loro orecchio; essa non è intesa. Sono incirca vent'anni che si ebbe per

sicuro, coll'ajuto delle diverse esperienze, che una parte del pubblico dei nostri spettacoli credeva che l'orchestra suonasse all'unissono de' cantanti. Ora si è più istrutto in grazia del perfezionamento de' metodi d'insegnamento e l'influenza de' giornali. Del resto è cosa notevole che i popoli europei sono i soli che abbiano fatto uso dell'unione dell'armonia colla melodia dopo il medio-evo; gli antichi pareva non ne avessero conoscenza, e gli Orientali non la capiscono allorquando la si fa loro intendere. Ei riuscirebbe cosa facile a dimostrare che l'armonia non può collegarsi alle divisioni della scala musicale di certi popoli, e d'altra parte, ch'essa è il risultato quasi necessario della nostra scala.

La melodia è di tutti i paesi e di tutti i tempi; ma le sue forme sono variabili come gli elementi che entrano nella sua composizione.

Non bisogna credere che questa melodia, come la s'intende nei canti popolari ed al teatro, non abbia altra regola che la fantasia. Il genio il più libero, il più originale ubbidisce senza volerlo, allorquando crea de' canti, a certe regole di simmetria, il cui effetto non è più tanto di convenzione, come lo è il ritmo del tamburo sulle masse dei soldati che si mettono in moto. Non si creda poi che questa regolarità di forme tocchi soltanto quelli che hanno appresi i principii della musica; chiunque non abbia l'orecchio inerte o ribelle, vi è sensibile, senza che egli sia per ciò obbligato ad analizzare le sue sensazioni.

La diversità di celerità o di lentezza stabilita in un ordine regolare qualunque costituisce ciò che si

chiama in musica *ritmo*. È per mezzo del ritmo che quest'arte eccita le più forti emozioni, e l'azione di questo è tanto più potente quanto più è prolungato. Per esempio, una semiminima seguita da due crome è una successione che s'incontra in ogni momento nella musica senza notarla; ma venendo essa prolungata per certo tempo, diverrà un ritmo da produrre i più grandi effetti.

Il ritmo è suscettibile di molte varietà.

Nei movimenti lenti, come l'*adagio*, il *largo*, è quasi nullo; ma nei movimenti moderati o rapidi, esso è considerevolissimo. Alcune volte non si trova che nella melodia; altre volte è nell'accompagnamento; finalmente si danno casi in cui due ritmi diversi, l'uno nel canto, l'altro nell'accompagnamento, si combinino per produrre un diverso effetto.

La musica spoglia di ritmo, è vaga, e non può durar molto senza cagionare noia. Ciò nonostante alcune volte si adoperano con buon esito melodie di questa specie per esprimere certi pensieri melanconici, la calma delle passioni, e l'incertezza di altri simili cose. Tuttavolta tali casi sono rari.

Dopo quanto si disse, si scorge che il ritmo fa parte delle regole di simmetria alle quali è sottomessa la melodia; essa ne è la prima e la più imperiosa; essa è quella che va soggetta a minor numero di eccezioni, ed alla quale meno si tentò sottrarsi.

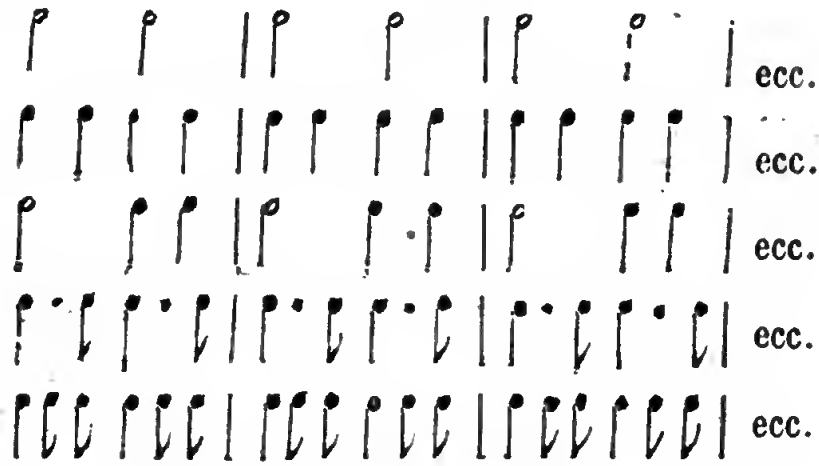
La sensazione del ritmo della musica è semplice o complessa. È semplice quando l'orecchio vien tocco da un sol genere di combinazioni di tempo; è complessa quando si fan al medesimo provare combinazioni di genere diverso nello stesso tempo.

Digitized by Google

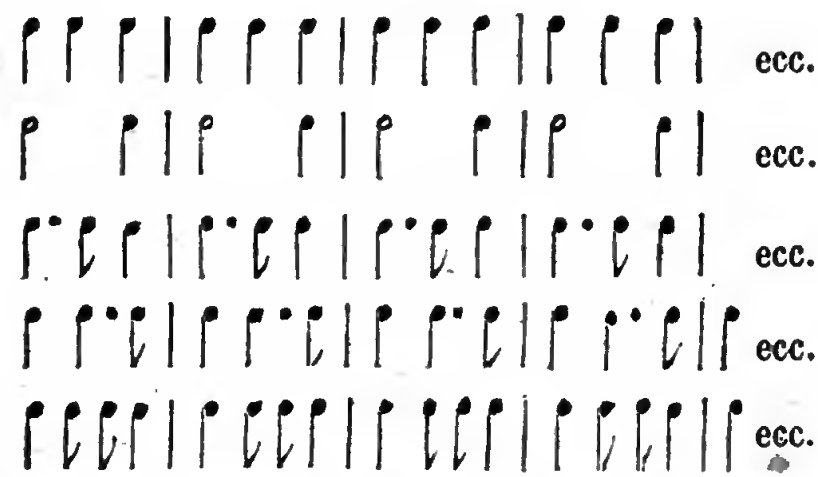
Quanto più semplice è la sensazione, tanto più l'ordine simmetrico si compone di minori elementi. Gli elementi del ritmo sono i tempi della misura, e le loro frazioni, sì binarie che ternarie.

*Esempi di alcuni elementi di ritmi semplici.*

Ordine binario.




Ordine ternario.




La semplicità della sensazione del ritmo diminuisce in ragione dell'aumento del numero d'elementi che entrano nella sua composizione.

*Esempi di ritmi composti di parecchi elementi.*

Ritmo binario.

Ritmo ternario.

Il risultato d'una sensazione assai semplice di ritmo, essendo quello di toccare l'organo dell'udito in modo uniforme, questa sensazione si manifesta senza difficoltà; non accade lo stesso allorquando è il prodotto di elementi moltiplicati e diversamente combinati. Nei due ultimi esempi, ciascuna casella di misura contiene elementi diversi, e ciascuna di loro conseguentemente produce una sensazione distinta; donde ne viene che la simmetria di formazione scompare, e in conseguenza il rapporto ritmico s'indebolisce di altrettanto.

Ma da simili combinazioni può risultare un nuovo rapporto di numeri. In fatti, l'orecchio, senza contare il numero delle misure, ciononostante s'accorge della sensazione di questo numero; ne nasce quindi la necessità che egli si ripeta, e se è soddisfatto sotto questo rapporto, si stabilisce per lui un nuovo genere di ritmo per mezzo della simmetria delle frasi; questo ritmo costituisce la *frasologia*, che in musica si chiama la *quadratura delle frasi*. La necessità di simmetria nel numero di misure corrispondenti, stabilisce dunque un nuovo genere di ritmo, quando questa sim-

metria più non esiste negli elementi del ritmo de' tempi; e questo nuovo ritmo è tanto più soddisfacente per l'orecchio, quanto più è perfetta la similitudine nell'ordine degli elementi ritmici di ciascuna misura.

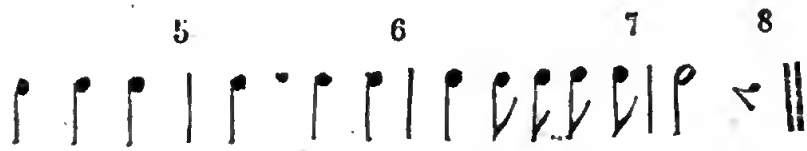
*Esempi.*

Ritmo binario. — Prima frase.

Seconda frase.

Ritmo ternario. — Prima frase.

Seconda frase.




In questi esempi vi ha parità non solo rispetto al numero delle misure, di ciascuna frase, ma la quinta misura risponde esattamente alla prima per l'ordine degli elementi del ritmo, la sesta alla seconda, la settima alla terza, e l'ottava alla quarta. Osservasi

cionondimeno una diversità fra le due frasi del primo esempio, perchè in luogo di due bianche che si trovano nella quarta misura non ve n'ha che una seguita da un silenzio nell'ottava. La ragione di questa diversità è che dopo le due frasi il senso ritmico è terminato, e che il primo tempo dell'ultima misura è precisamente il punto di terminazione. Così il primo tempo dell'ultima misura è precisamente il punto del fine.

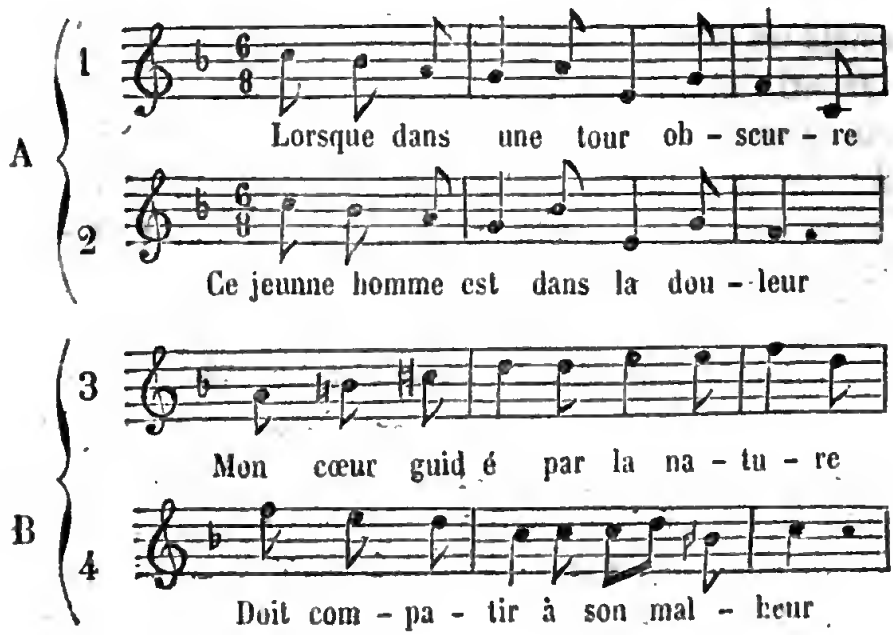
L'ordine del ritmo fraseologico non è sempre così regolare quanto negli esempi di cui si tratta; ma si può affermare che quanta minore regolarità vi ha in quest'ordine, tanto più s'indebolisce la sensazione di questo genere di ritmo.

L'espressione della *quadratura delle frasi*, di cui si fa uso nel linguaggio ordinario per significare il ritmo fraseologico, può far credere di assoluta necessità di comporre tutte le frasi di quattro misure; ma punto non esiste questa necessità, perchè come vi esiste un ritmo ternario di tempo, così vi ha un ritmo ternario di misure. Una frase di tre misure se ha per corrispondente un'altra frase di tre misure sarà perfettamente ritmica; ed il ritmo sarà soprattutto soddisfacente, se l'ordine degli elementi del ritmo di ciascheduna misura è assolutamente simmetrico nelle due frasi.

Si danno pure frasi corrispondenti di cinque misure ciascuna; ma a loro riguardo si può far la stessa osservazione che pel ritmo di cinque tempi per misura che alcuni autori si provarono di introdurre nella musica; il fatto sta che l'orecchio non sopporta assolutamente i rapporti di questa combinazione

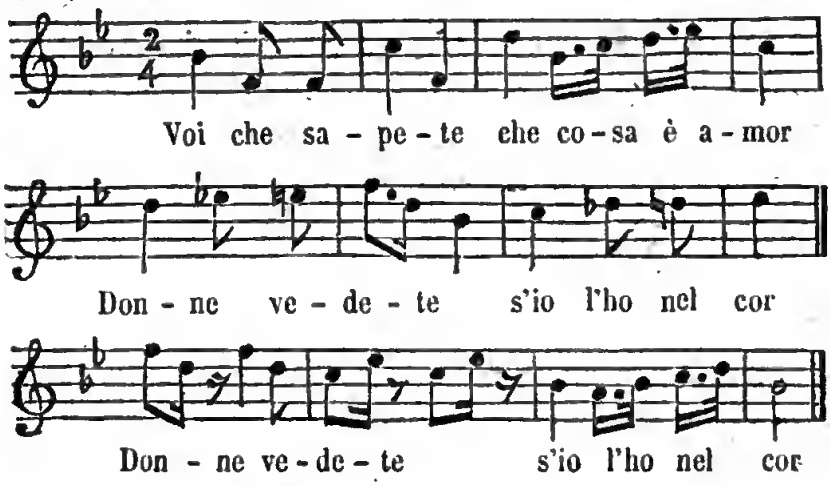
per cinque, e che se tali combinazioni ebbero qualche approvazione, ciò fu perchè l'orecchio le ha decomposte come ritmi alternativamente binarii e ternarii, e che la simmetria risultante dalla ripetizione, stabilisce per questo organo rapporti che finiscono per soddisfarlo. Una serie di misure a cinque tempi si presenta adunque all'orecchio come un'alternativa di misure a due ed a tre tempi; una serie di frasi di cinque misure è una combinazione alternativa di frasi di due e tre misure; d'onde ne risulta che il ritmo fraseologico di frasi di cinque misure è il meno semplice di tutti, e quindi il più debole all'orecchio.

Qualche volta la prima frase di quattro misure è rotta nel suo mezzo da un incidente riposo; in questo caso l'orecchio esige che la stessa misura musicale si faccia sentire nella frase complementaria o corrispondente. Io citerò per esempio la romanza del *Prigioniero*.



In questo esempio A è il principio della proposizione di cui B è il complemento; 1, 2, 3, 4, sono membri di frasi corrispondenti e simmetriche.

Qualche volta il senso musicale vien sospeso dopo la seconda frase di quattro misure; in questo caso una terza frase di quattro deve servire di complemento per soddisfare l'orecchio. Tale è l'esempio che si trova nella celebre canzonetta del *Matrimonio di Figaro*, che comincia con queste parole: *Mio cuor sospira*, ecc.




Si sarebbe in errore se, da quanto si è precedentemente detto, si concludesse che un pezzo di musica qualunque debba contenere sempre un numero pari di misure, perchè avviene spesso in un finale di opera od in qualunque altro pezzo scritto per più voci, che la misura finale di una frase serva anche di prima per un'altra; ciò che fa alla fine il numero delle misure impari, senza che ferito ne sia l'orecchio; questo genere d'interruzione ha pure grazia quando sia fatto a proposito.

Non è che manchi l'esempio che una frase isolata di cinque o tre misure si trovi situata fra altre frasi

regolari e quadrate, ma quest'errore è sempre sgradito ad un orecchio delicato; si può dire prima dell'esame che la frase è malfatta, e che considerandola accuratamente, l'autore l'avrebbe potuta quadrare. Del resto son questi casi rarissimi, perchè il musico si conforma alla quadratura delle frasi come il poeta alla misura dei versi, naturalmente, e senza punto pensarvi.

Ciò nondimeno certe melodie popolari di paesi di montagna, come la Svizzera, l'Alvergna, la Scozia, sono piene di numerose irregolarità di questo genere, e non sono meno piacevoli. L'irregolarità è ciò che più piace in questo genere di melodie, perchè essa contribuisce a dare loro un carattere speciale, straniero, selvaggio, se si vuole, che attira la nostra curiosità, togliendoci dalle nostre abitudini. Ma non bisogna esserne ingannati; ciò che ne seduce un istante in loro, ci affatica ben presto, se non siamo distratti da altra musica, e l'irregolarità che vi si nota e che daprima ne gradiva, finisce per sembrarci monotona ed affettata. Un musico può trar vantaggioso partito da questo genere di melodie, ma bisogna ch'ei sappia approfittarsene a proposito e non ne abusi.

La melodia, frutto dell'immaginazione e della fantasia libera in apparenza d'ogni impaccio, è dunque sottomessa a tre condizioni, d'onde dipende la sua esistenza, cioè, la conveniente tonalità, il ritmo ed il numero. Si vedrà che ve ne ha un'altra non meno importante, non meno imperiosa e più difficile, cioè la *modulazione*. Si chiama con questo nome il passaggio da un tuono ad un altro, cioè dalla scala di

una nota ad una scala di un'altra nota. È necessario lo spiegare in che consista il meccanismo ed il fine di questi cangiamenti di tuoni.

Se un pezzo di musica fosse tutto intiero in un medesimo tuono, ne risulterebbe una specie di uniformità fastidiosa; questa uniformità si chiama propriamente *monotonia* (un sol tuono). Alcune piccole arie di uno stile schietto e semplice, possono solo ammettere l'unità di tuono senza dar luogo agli inconvenienti della monotonia. Appena però si tratti di un pezzo di una certa lunghezza, la modulazione diventa necessaria; ma questa è sottomessa alle norme dell'intelligenza musicale, come il ritmo e la forma delle frasi. Quando si vuol far uso della modulazione, o piuttosto quando si è vincolati dalla natura dei canti che si creano, si incontra l'ostacolo della scelta dei tuoni. In fatti l'orecchio non ammette per buona qualunque successione di tuoni. Perchè sia tale, bisogna che vi sia qualche analogia frà il tuono che si lascia e quello nel quale si entra; vi sono però circostanze in cui la modulazione per esser piacevole deve essere inattesa.

Riflettendo alla contraddizione che pare nasca da questo doppio obbligo, si scorge che in un qualunque pezzo si danno due generi di modulazioni; l'una principale, che determina la forma, e l'altra accessoria, che non è che episodica. La modulazione principale avendo per oggetto, onde contribuir tutto alla varietà, di esprimere in modo semplice il pensiero del compositore, non ammette che l'analogia del tuono di cui si parlò, mentre che le modulazioni incidenti, essendo destinate a scuotere l'attenzione

dell'uditore per mezzo di vivi effetti, non sono per niente sottomesse a quest'analogia. Più la prima è semplice e naturale, e più è soddisfacente; più le altre sono inaspettate, più esse contribuiscono ad aumentar l'effetto.

Ciò posto, ne si presenta una nuova difficoltà; cioè: qualunque sia il tuono principale scelto dall'autore di un pezzo di musica, parecchi altri tuoni si congiungono con esso in modo di aver col medesimo un rapporto analogo, perchè, se si tratta di un tuono maggiore, si trova daprima il tuono minore relativo, cioè quello che ha lo stesso numero di diesis e bemolli, poi quello che ha un diesis od un bemolle di più, e finalmente quello che ha un diesis od un bemolle di meno; se al contrario è quistione di un tuono minore, prima si trova il tuono maggiore relativo, quello cioè che ha il medesimo numero di diesis o bemolli, poi quelli che hanno un diesis o un bemolle di più o di meno. Ma di tutti questi tuoni quale è quello che bisogna adottare? Qui è la quistione; perchè si comprende che se non vi fosse che un sol modo di uscir dal tuono principale, la modulazione sarebbe sempre preveduta, ed allora il piacere dato dalla musica si sarebbe di molto diminuito, oppure svanirebbe del tutto. Perchè una modulazione sia piacevole e regolare, basta che essa si faccia da un tuono principale ad uno de' suoi analoghi: cioè ch'essa introduca nella melodia un diesis od un bemolle di più, o che ne tolga uno. Supponiamo un tuono maggiore, per esempio *re*, in cui vi sono due diesis, cioè *fa* e *ut*, il pensiero del compositore potrà essere egualmente semplice e naturale, sia ch'egli conduca la sua

modulazione in *si* minore, che ha lo stesso numero di diesis, sia che questa modulazione passi in *la*, in cui vi ha un diesis di più; in *fa* diesis minore, ove vi ha pure un diesis di più, ed in *sol*, ove vi ha un diesis di meno; la fantasia solo ne determina la scelta.

Qualunque modulazione principale può dunque farsi in quattro tuoni diversi. Non si creda già che il pedantismo delle scuole abbia limitato le cose a questo piccolo numero di mezzi; i più arditi compositori, quelli il cui genio mostrò maggior indipendenza, furono costretti loro malgrado a limitarsi ad essi, perchè s'accorsero che tutto ciò che esce da siffatti limiti suona assai disaggradevole all'orecchio. Essi non si abbandonano ai liberi voli della loro immaginazione, se non dopo aver prima stabilito regolarmente la modulazione principale; e ciò anzi che recar spiacevoli sensazioni all'orecchio, desta sensazioni tanto più vive quanto più sono inaspettate.

Ho detto che tutti i compositori si conformano al sistema regolare della modulazione principale; io debbo aggiungere che fra i quattro tuoni di cui si può far uso, per questo oggetto suolsi comunemente adottarne uno a preferenza d'altri onde farlo più spesso sentire. Così, quantunque una modulazione la più semplice, la più naturale, la più universalmente adottata, sia quella in cui la melodia passa da un tuono maggiore ad un altro tuono maggiore che ha un bemolle di meno od un diesis di più, come di *re* a *la*; oppure da un tuono minore ad un tuono maggiore relativo, come da *si* minore in *re* maggiore; tuttavia alcuni musici preferirono modulazioni meno usitate

e se ne servirono frequentemente. Rossini, per esempio, ha adottato la modulazione che passa da un tuono maggiore ad un minore con un diesis di più, come dal tuono di *re* maggiore al tuono di *fa* diesis minore; ma fece tal uso di questo passaggio, che lo rese stucchevole ed anche triviale.

Queste sono dunque le condizioni principali della melodia: 1° *Convenienza di tonalità;* 2° *Simmetria di ritmo;* 3° *Simmetria di numero;* 4° *Regolarità di modulazione.* Sarebbe in errore chi si credesse che elle siano tanti ostacoli allo sviluppo delle idee, perchè il ritmo, il numero, la modulazione sono sì bene inerenti alle facoltà del musico, che egli vi ubbidisce senza accorgersene e come per istinto, unicamente occupato del carattere grazioso; energico, gaio ed appassionato della sua melodia o cantilena (1). Quante altre difficoltà ben più reali non è obbligato a vincere nella produzione e nell'ordinamento delle sue idee! Se egli scrive su parole, nello stile drammatico, l'ordine dei versi, la prosodia, la rapidità dell'azione e molte altre considerazioni lo mettono ben più in malagevolezze, come lo si vedrà in seguito; ciò non ostante l'uomo di genio ne trionfa sempre. Egli è un mistero che non può essere compreso che dagli stessi compositori che han questa facoltà di creare, di concitare l'estro, il calore, di investirsi della passione in mezzo a tanti ostacoli; di mantenersi libero e sicuro nella scelta del suo soggetto; di condurlo con destrezza, come se nulla vi si opponesse. Allorchè si pensa a

(1) Queste due parole sono sinonime. La seconda è tratta dall'italiana *cantilena*.

tutte queste cose, si riconosce come si possa aver merito anche nella musica mediocre.

Vi sono melodie che seducono per se stesse, e spoglie di ogni straniero ornamento anche d'accompagnamento; ma elle son poche. Ve ne sono altre le quali sebbene puramente melodiche, hanno bisogno dell'aiuto di un'armonia qualunque per produrre il loro effetto. Ve ne ha finalmente di quelle la cui origine risiede nell'armonia che le accompagna. Chiunque non sia insensibile all'effetto de' suoni sceglie facilmente l'assieme delle melodie della prima specie; da qui ne deriva che queste diventano presto popolari. Le melodie che non producono il loro effetto che per mezzo dell'aiuto di un accompagnamento qualunque non esigono grandi cognizioni musicali per essere sentite, ma tuttavia esse non possono piacere che all'orecchio educato alla musica. Quanto alle melodie della terza specie, che si possono chiamare *melodie armoniche*, i musici soli sono in istato di apprezzarle, perchè in luogo di essere il risultato di una idea semplice, esse sono complicate per diversi elementi, ed esigono conseguentemente una specie di analisi per essere comprese; analisi che un musico fa colla rapidità del lampo, ma che l'uomo profano alla musica non può fare che lentamente e con difficoltà. Queste sono però vere melodie; ed a torto si dice che non v'ha canto in un pezzo dove si trova questa specie di melodia; si dovrebbe solamente dire che in esso il canto non è assai facile a comprendersi. Il voler commuovere lo spirito sarebbe aumentare i suoi godimenti, e non esigerebbe uno studio molto lungo; ma l'inerzia che è pur tanto in

noi connaturata, esercita la sua influenza anche sui nostri piaceri.

Quantunque la melodia sia in apparenza cosa da poter essere da tutti giudicata con facilità, tuttavia essa è una delle parti della musica sulla quale si porti i più errati giudizi. Pochi sono gli abituati ai lirici teatri che non si credano in grado di giudicare della novità di una melodia; ciononostante, oltrechè loro manca l'erudizione musicale per ciò, quante volte non s'ingannarono essi sugli ornamenti del cantante, che danno una forma di novità a cose di vecchia data! quante vecchie cose mascherate di novità col mezzo d'accompagnamenti di diverse forme, di nuovi strumenti, di cangiamento di movimento, di modo o di tuono! E mentre non si scorgono le analogie reali, che vi sono tra tali melodie antiche e tal'altre credute nuove; quante volte avviene che si notano rassomiglianze immaginarie, perchè si osservò qualche somiglianza di ritmo fra due melodie i cui caratteri, le forme, e l'ispirazione niente contengono d'analogo! I presi a questo genere d'errori sono innumerevoli; ciononostante non sono essi meno convinti dell'infallibilità del proprio giudizio, e facili sempre a ricadere negli stessi errori colla stessa presunzione.

Ma si dice: non fa mestieri di tutto esaminare per sapere se una tale melodia sia piacevole o spiacevole? Questo si sente più senza analizzarlo, e chiunque è in gradò di giudicare delle proprie sensazioni. Tutto questo è incontestabile,; ma che bisogna conchiuderne? Che ciascuno è in diritto di dire che una tale melodia gli piace o gli pare insignificante o spiacevole, ma non di decidere del suo merito, se non è

in grado di analizzarla. Dio ne scampi dal bisogno di analizzare le misure delle frasi per assicurarsi della loro quadratura! Una tale operazione, indegna di chiunque abbia senso musicale, non è mai necessaria quando si seppe render il suo orecchio giusto sotto il doppio rapporto del ritmo e del numero. Fa d'uopo perfezionare quest'organo, e per riuscirvi è necessaria la sola attenzione senza alcun soccorso della scienza. Ponete che un estraneo all'arte musicale, nella vece di abbandonarsi spensieratamente al vago piacere che gli procura un'aria, un duetto, si induca ad esaminarne l'ordine, a considerare la disposizione e il ritorno delle frasi, i ritmi principali, la cadenza, ecc., dapprima questo lavoro gli riuscirà faticoso e sturberà i suoi godimenti; ma insensibilmente l'abitudine supplirà l'attenzione sì che in poco tempo questa sarà meno necessaria. Allora ciò che daprima non era parso che un calcolo sterile, diverrà l'origine di un giudizio facile, e la sorgente delle più dolci sensazioni.

Vi ha un'altra obbiezione cui è d'uopo confutare, perchè speciosa, e può far nascere dubbii anche in uno spirito educato e giusto. «Guardatevi di questa scienza, dicono alcuni presi da un'invincibile pigrizia, essa non può che diminuire i vostri piaceri. Le arti ne procurano godimenti quanto più i loro effetti sono inaspettati. Non cercate dunque cognizioni, le quali hanno per risultato di rendervi più atti a giudicarli che a sentirli». Tutto questo ragionamento è fondato su questo assioma di filosofia: «Percepire è sentire, paragonare è giudicare». Ma il perfezionamento dell'organo dell'udito, che risulta

dall'osservazione dell'effetto de' suoni, non è che un mezzo per meglio percepire ed aumentare quindi la somma de' suoi godimenti. Ecco perchè è necessaria l'attenzione all'uomo non scienziato, perchè questi trarrebbe ben poco vantaggio da un sapere imperfetto. Tutti vogliono portar giudizii sulla musica; gli uni con un cieco istinto e con precipitazione, gli altri con un gusto perfezionato e con riflessione. Chi oserebbe dire che i giudizii di quelli valgano più dei giudizi di questi?

Allorchè tratterò dell'espressione drammatica io mostrerò quale sia la parte di melodia di cui l'orecchio il meno esercitato giudica assai bene per istinto.

—

## CAPITOLO XII.

### *Dell'Armonia.*

Parecchi suoni che si facciano intendere simultaneamente, e la cui unione tocca più o meno piacevolmente l'organo dell'udito, prendono il nome collettivo di *accordi*. Il sistema generale degli accordi e le leggi della loro successione appartengono ad un ramo dell'arte musicale che si chiama *armonia*.

*Armonia* è parola generica allorquando significa la scienza degli accordi. Ma si dice anche l'armonia di un accordo per indicar l'effetto che egli produce sull'orecchio; altro esempio della povertà della lingua musicale.

Ciò che offre l'educazione dei popoli moderni e inciviliti fece credere che il sentimento dell'armonia

sia così naturale all'uomo, che egli la dovette sempre avere in tutti i tempi. È questo un errore, perchè è molto verosimile che i popoli dell'antichità non ne abbiano avuto punto l'idea; gli Orientali anche oggidì non ne sanno di più che prima. L'effetto della nostra musica in accordi è loro sgradevole. La quistione circa la cognizione che i Greci ed i Romani hanno potuto avere dell'armonia fu vivamente agitata, ma inutilmente, potendo nessuno allegare prove in favore della propria opinione su questo riguardo (1). L'equivalente della parola *armonia* non si trova una sola volta adoperata nei trattati di musica greci o latini che fino a noi poterono giungere (2); il canto di un'ode di Pindaro, quello d'un inno a Nemesi, ed alcuni altri frammenti sono quanto si conservò dell'antica musica greca, e non vi si scorgono traccie di accordi; finalmente la forma delle lire e delle cetre, il piccol numero delle loro corde che non potevano modificarsi come quelle delle nostre chitarre, questi strumenti non avendo manico alcuno come le nostre, tutto ciò, io dico, dà molta probabilità all'opinione di quelli che non credono all'esistenza dell'armonia nella musica antica. I loro avversarii dicono che questa armonia è in natura. Ciò sta, ma quante

(1) Io credo pertanto che sarebbe possibile di dimostrare colla stessa natura della scala musicale dei Greci ch'essi non han potuto far uso dell'armonia nel senso che noi vi attacchiamo; ma ella è una questione assai sottile che non può qui aver luogo.

(2) Questi trattati furono scritti dal tempo di Alessandro fino verso alla fine dell'impero greco. I più importanti sono quelli di Aristofene, di Aristide Quintiliano, di Alypio, di Tolomeo e Boezio.

cose vi hanno in natura, e che non furono scoperte che assai tardi! L'armonia è in natura, ed intanto l'orecchio de' Turchi, Arabi e Cinesi non potè finora addattarsi ad essa.

Si scorgono le prime traccie d'armonia presso gli scrittori del medio-evo, verso il IX secolo; ma restò in uno stato di barbarie fino verso alla metà del XIV, epoca in cui alcuni musici francesi ed italiani cominciarono a darle forme più dolci. Fra questi musici quelli che più si distinsero furono Francesco Landino, sopra nominato *Francesco Cieco* perchè era cieco, o *Francesco degli organi* a motivo della sua abilità per l'organo, e Giacomo di Bologna. L'armonia si perfezionò poi coll'aiuto di due musici francesi, Guglielmo Dufai e Gilles Binchois, e di un Inglese, Giovanni Dunstaple. Tutti e tre vissero verso il fine del secolo XIV, ed al principio del XV. I loro allievi accrebbero le loro scoperte, e d'allora in poi l'armonia si è continuamente arricchita di effetti nuovi.

L'abitudine di udire l'armonia dalla nostra infanzia ne fece per noi un bisogno nella musica. D'altronde sembra che niente vi abbia di più naturale, e, nello stato di civiltà musicale in cui siamo giunti, ella è cosa rara che due voci cantino insieme senza cercare di *accordarsi*, cioè a far degli accordi. Ciascuna voce non potendo produrre che un *suono* alla volta, due voci che si uniscano, non possono fare che accordi di due suoni; queste sono le più semplici possibili. Si chiamano *intervalli* perchè vi ha necessariamente una distanza qualunque da un suono ad un altro; i nomi di questi intervalli esprimono le distanze che si trovano fra i due suoni. Così si chiama

*seconda* l'intervallo compreso fra due suoni vicini, *terza* quello che si trova fra due suoni separati da un altro, *quarta* quello che racchiude quattro suoni, e così di seguito, a misura che la distanza s'aumenta di un suono, *quinta*, *sesta*, *settima*, *ottava* e *nona*. Gli intervalli che oltrepassano la nona conservano i nomi di *terza*, *quarta*, *quinta*, ecc., perchè queste altre non sono che terze, quarte, quinte raddoppiate, ed il loro effetto è analogo a quello degli intervalli non raddoppiati.

Se non si ha dimenticato che diversi suoni, come *re b*, *re* ♮, *re* # conservano la denominazione comune di *re* per l'idea di realtà che si attacca al nome delle note, si conoscerà senza difficoltà che ciascun intervallo è suscettibile di presentarsi sotto aspetti diversi; perchè se *re* forma sempre una seconda rispetto a *do*, questo *re* o questo *do* potranno essere bemolle, bequadro o diesis, ed allora la seconda sarà più o meno estesa o ristretta. Un intervallo ridotto alla più piccola dimensione, e nel quale non si trovano che i segni di un tuono o di un modo qualunque, si chiama coll'epiteto di *minore;* lo stesso intervallo nella sua maggiore estensione relativo al tuono, è *maggiore*. Per esempio l'intervallo di *do* ♮ a *re b* è una *seconda minore*, quello di *do* ♮ a *re* ♮ è una *seconda maggiore*. Ma se per un'alterazione momentanea che non è conforme ad alcun tuono si fanno degli intervalli più piccoli dei minori, o più grandi dei maggiori, i primi prendono il nome di *diminuiti*, e gli altri di *aumentati*. Per esempio: l'intervallo di *do* # a *fa* ♮ è una *quarta diminuita* che non può esser considerata che come un'alterazione momentanea, perchè non vi

ha alcun tuono in cui *do* sia diesis, mentre che non lo è *fa*, per la stessa ragione l'intervallo di *do* ♮ a *sol* # è una *quinta aumentata*. I diversi gradi di estensione degli intervalli son dunque di quattro specie: *diminuito*, *minore*, *maggiore*, *aumentato*.

Altre volte si fece uso dei nomi di *giusta* e *falsa* per indicare le diverse estensioni della *quarta* e della *quinta*, ma quanto è falso non potendo aver luogo in musica, si rinunciò a queste improprie espressioni.

Tutti gli intervalli od accordi di due suoni non producono lo stesso effetto sull'orecchio; gli uni gli vanno a grado per la loro armonia, gli altri lo accontentano meno e non possono soddisfarlo che mediante la loro unione coi primi. Si chiamano *consonanti* gli intervalli piacevoli, e *dissonanti* gli altri.

Gli intervalli consonanti sono la *terza*, la *quarta*, la *quinta*, la *sesta* e l'*ottava*. I dissonanti sono la *seconda*, la *settima* e la *nona*.

Gli intervalli consonanti e dissonanti hanno la proprietà di essere rivoltati, cioè che due note qualunque possano essere rispetto l'una all'altra, in una posizione inferiore o superiore. Per esempio: *do* essendo la nota inferiore e *mi* la superiore, ne risulta una *terza*; ma trovandosi *mi* la nota inferiore e *do* la superiore, esse formano una *sesta*.

Il rivolto delle consonanze dà consonanze, quello delle dissonanze dà dissonanze. Così la terza rivoltata produce la sesta, la quarta la quinta, la quinta la quarta, la sesta la terza, la seconda la settima, e questa la seconda.

Si disputò lungo tempo per sapere se la quarta è una consonanza od una dissonanza; due grossi vo-

lumi furono scritti su questa quistione; si sarebbero risparmiati molti inutili discorsi se si avesse potuto pensare alla legge del rivolto. La quarta è una consonanza di una qualità inferiore alle altre; ma è una consonanza, perchè proviene da un'altra consonanza, cioè la *quinta*, che è suo rivolto.

Il rivolto è sorgente di varietà per l'armonia, perchè basta spostare la posizione delle note per ottenerne effetti diversi.

Io dissi che gli intervalli consonanti sono per se stessi piacevoli, e che gli altri non lo sono che per mezzo della loro combinazione con essi. Ne risulta da questa differenza, che la successione delle consonanze è libera e che se ne ponno far serie estese a piacimento; due dissonanze al contrario non possono succedersi, e nella risoluzione di una dissonanza su una consonanza la nota dissonante deve discendere di un grado. Questa regola, che non si può violare senza ferire l'orecchio delicato, non è tuttavia sempre rispettata dai compositori; ma se alcuni maestri fanno perdonare le negligenze pei meriti del genio, non è meno certo che la regola sia fondata su rapporti irrecusabili di convenienze o di repulsione di suoni; rapporti che non si violano impunemente.

Si comprende che se si riuniscono due o tre consonanze come la terza, la quinta e l'ottava in un solo accordo, quest'accordo sarà *consonante*, ma se a parecchie consonanze si aggiunge una *dissonanza*, l'accordo diverrà *dissonante*. Nella maggior parte degli accordi dissonanti non vi ha che una dissonanza, ciò non ostante alcuni ne contengono due.

Se fosse stato necessario di annoverare tutti gli

intervalli che entrano nella composizione di un accordo di quattro o cinque suoni, la nomenclatura di questi accordi sarebbe d'impaccio pel linguaggio della scienza, e faticoso per la memoria: ma la cosa non va così. L'accordo formato dalla riunione della terza, quinta ed ottava si chiama per eccellenza l'*accordo perfetto*, perchè è quello che più soddisfa l'orecchio, il solo che possa servir di conclusione od ogni specie di periodo armonico, e che dà l'idea del riposo. Tutti gli altri si chiamano per l'intervallo il più caratteristico della loro composizione. Così un accordo formato di terza, sesta ed ottava si chiama *accordo di sesta*, perchè quest'intervallo stabilisce la differenza che esiste fra quest'accordo ed il *perfetto*. Si chiama *accordo di seconda* quello che è composto di seconda, quarta e sesta, perchè la seconda è la dissonanza che deve risolvere discendendo; si chiama *accordo di settima* quello che è composto di terza, quinta e settima, ecc.

È sopratutto negli accordi composti di tre o di quattro note che si manifesta la varietà risultante dal rivolto, giacchè l'armonia di questi accordi colpisce l'orecchio sotto tante forme diverse quante sono le note nella loro composizione. Per esempio, l'accordo perfetto è composto di tre note che si pònno situare a volontà nella posizione inferiore. Nella prima posizione l'accordo è composto di terza e quinta; ed è l'*accordo perfetto:* nella seconda, l'accordo racchiude la terza e la sesta; ed è l'*accordo di sesta:* in fine nella terza gli intervalli sono di quarta e sesta, ed è l'*accordo di quarta e sesta.*

La stessa operazione può riprodursi in tutti gli

accordi, e dà luogo a gruppi di forme e denominazioni diverse, che è inutile di qui annoverare, perchè questo libro non è punto un trattato d'armonia. Basta il farsi una chiara idea dell'operazione.

Vi sono accordi dissonanti che punto non offendono l'orecchio allorchè si fanno immediatamente sentire e senza alcuna preparazione; questi si chiamano *accordi dissonanti naturali*; ve ne sono altri che produrrebbero un effetto spiacevole se la nota dissonante non si facesse prima sentire in istato di consonanza. Quest'obbligo si chiama *preparazione della dissonanza*, e questa specie d'accordi si stabilisce col nome di *accordi per prolungamento*. In altri accordi si sostituisce una nota ad un'altra che entra più naturalmente nella loro composizione. In questo caso questi accordi si chiamano *accordi di sostituzione*. Gli *accordi di alterazione* sono quelli in cui una o parecchie note sono momentaneamente alterate da un diesis o da un bemolle o bequadro accidentali. Finalmente si danno armonie nelle quali il prolungamento, la sostituzione e l'alterazione si combinano a due a due, o tutte assieme.

Se inoltre si considera che tutte queste modificazioni si riproducono nel rivolto, chiunque si potrà formare un'idea della prodigiosa varietà delle forme di cui è suscettibile l'armonia. Questa varietà è ancora aumentata dalla fantasia di certi compositori che qualche volta anticipano nei loro accordi sull'armonia degli accordi che seguono; questo genere di modificazioni, ben anche scorretto in molte circostanze, non manca d'effetto.

In tutti gli accordi di cui si fece parola, i suoni

hanno fra loro un rapporto più o meno diretto, più o meno *logico;* vi sono casi in cui questo rapporto scompare quasi intieramente. In questo genere di anomalie armoniche, una voce od uno strumento grave di mezzo od acuto, sostengono un suono per un dato numero di misure.

Questa durata si chiama *pedale*, perchè nell'origine della sua invenzione essa non si adoperò che per la musica da chiesa, per l'organista, che per ciò si serviva di una tastiera di pedali del suo strumento. Sul pedale si può far sentire una melodia variata, e produce spesso un ottimo effetto, quantunque a rigore il suono di questo pedale non sia in rapporto con essa che da lontananza in lontananza; basta che il rapporto si ristabilisca in modo conveniente alla conclusione.

Allorchè l'istrumentazione non aveva ancora importanza alcuna nella musica da chiesa, l'organo era quasi il solo strumento di cui si facesse uso per questa specie di musica. Il suo uso si limitò pure per lungo tempo a sostenere le voci nell'ordine in cui la loro parte è scritta, senza introdurvi nulla di estraneo. Allorchè il basso cantante doveva stare in silenzio, si taceva pure il basso dell'organo, e la mano destra dell'artista era allora occupata ad eseguire la parte di tenore o di contralto. Si attribuisce comunemente a Luigi Viadana, maestro di cappella della cattedrale di Mantova, l'invenzione di un basso indipendente dal canto, proprio ad essere eseguito sull'organo od altro strumento a tastiera, e che non essendo punto interrotta come l'antico basso, ricevette il nome di *basso continuo*. Parecchi musici sembra abbiano avuta

l'idea di questo basso nel tempo stesso; ma Viadana fu il primo che ne fece uso in modo continuo e regolare nella musica di chiesa verso il 1596. Più tardi si espressero con cifre poste al disopra delle note del basso gli accordi delle diverse voci, e questo modo abbreviato permise di non più scrivere sulla parte destinata all'organista quanto apparteneva alle voci. Questa parte che porta cifre, prese in Italia il nome di *partimento*; ed in Francia quello di *basse chiffrée* (*basso numerato*).

Se si fosse scritta una cifra per ciascheduno intervallo che entra nella composizione di un accordo, ne sarebbe risultata una confusione frequente per l'occhio dell'organista, più che la lettura di tutte le parti riunite in iscrittura ordinaria e non si sarebbe raggiunto lo scopo. In vece di ciò fare, non si indica che l'intervallo caratteristico. Per l'accordo perfetto, per esempio, non si scrive che 3, che indica la terza. Se questa terza diviene accidentalmente maggiore o minore per l'effetto di un diesis o di un bequadro, si situano questi segni da una parte, ed avanti della cifra; se diventa minore per l'effetto di un *b* o ♮, si procede nello stesso modo. Allorchè due intervalli sono caratteristici di un accordo, si uniscono insieme; per esempio, l'accordo di *quinta* e *sesta* si esprime con $\frac{6}{4}$. Gl'intervalli diminuiti si scrivono con una lineetta diagonale che taglia la cifra in questo modo 7̸; in quanto agli intervalli aumentati si esprimono collocando a fianco della cifra il #, il *b*, od il ♮, che le modifica. Allorchè la nota sensibile è caratteristica di un intervallo, si esprime col segno +.

Ciascun'epoca, ciascuna scuola ebbero sistemi diversi per numerare i bassi. Queste diversità sono di poca importanza; basta che s'intenda che l'organista o l'accompagnatore conosca i diversi metodi.

Nello stato attuale della musica, l'organo non occupa più che un posto secondario in mezzo alla quantità degli strumenti di cui è circondato, di maniera che il basso continuato o numerato ha perduto una parte della sua importanza; ma non è per ciò meno necessario che egli sia coltivato, sia per sviluppare ne' giovani artisti il sentimento dell'armonia per questo genere di studio, sia per conservare la tradizione delle belle composizioni della scuola antica.

Una volta non si diceva in Francia *bisogna studiar l'armonia*, ma *bisogna studiare il basso continuo*. I Tedeschi hanno conservato l'equivalente di quest'espressione nel loro *general-bass*, e gl'Inglesi nel loro *thorough-bass*.

La storia dell'armonia è una delle parti più interessanti della storia generale della musica. Non solo essa si compone di una non interrotta successione di scoperte nelle proprietà aggregative dei suoni, scoperte che dovettero la loro origine al bisogno di novità, all'audacia di alcuni musici, al perfezionamento della musica istrumentale, e senza dubbio anche al caso; ma vi ha una parte di questa storia che non è meno interessante, ed è quella degli sforzi fatti per riunire ad un sistema completo e razionale tutti i fatti sparsi, offerti dalla pratica all'avida curiosità dei teorici. E notate che la storia della teoria è necessariamente dipendente da quella della pratica, perchè a misura che il genio dei compositori si cimen-

tava a nuove combinazioni, egli era più difficile di collegarle al sistema generale, e di riconoscere la loro origine. Le numerose modificazioni che subivano gli accordi snaturavano tanto la loro forma primitiva, che non è a maravigliarsi se si commisero molti errori nelle diverse classificazioni che se ne fecero (1).

Fino verso la fine del sedicesimo secolo non si usarono che accordi consonanti ed alcune prolungazioni che producevano dissonanze preparate; con tali elementi le forme armoniche erano così limitate, che punto non si pensò a riunirle in corpo di scienza, ed anzi non si trovò neppure che vi fosse un legame sistematico fra gli accordi che si adoperavano. Gl'intervalli erano considerati a due a due, e l'arte di adoperarli secondo certe condizioni componeva tutta la dottrina scolastica. Verso l'anno 1590, un Veneziano, per nome Claudio Monteverde, si servì pel primo di accordi dissonanti, naturali e delle sostituzioni; d'allora in poi il dominio dell'armonia prese grande estensione, e la scienza che ne è il risultato si procacciò la stima de' maestri. Fu circa dopo quindici anni, in seguito ai felici tentativi di Monteverde, che Viadana o i suoi contemporanei Emilio del Cavaliere, e Guidetti ed alcuni Tedeschi, che gli contendono la sua invenzione, immaginarono di rappresentare l'armonia con cifre, e dovettero perciò considerare gli accordi isolatamente; allora questo nome di *accordo* fu introdotto nel vocabolario

(1) Vedasi il mio *Schizzo della storia dell'armonia*, nella *Gazzetta Musicale di Parigi* (anno 1839), e la quarta parte del mio *Trattato completo d'armonia* (Parigi 1844, I vol. in-8°).

della musica, e l'armonia o *basso continuo*, come lo si chiamava, divenne un ramo della scienza confidato allo studio dei musici. Per quasi un secolo le cose restarono in questo stato, quantunque parecchie opere elementari fossero state pubblicate in questo frattempo per appianare le difficoltà di questa nuova scienza.

Un esperimento di fisica, di cui parla un monaco chiamato il P. Mersenne, nel 1636, in un grosso libro pieno di cose curiose ed inutili, che ha per titolo: *L'Armonia universale* (esperimento ripetuto da un celebre matematico Vallis, ed analizzato da Sauveur, dell'Accademia delle Scienze), fornì più tardi a Rameau, rinomato musico francese, l'origine di un sistema d'armonia in cui tutti gli accordi furono condotti ad un sol principio. Per mezzo di questa esperienza si era osservato che, facendo oscillare una corda, si udiva, oltre il suono principale risultante dalla totalità della corda, altri due più deboli, di cui uno era alla duodecima e l'altro alla diciasettesima del primo, cioè che suonavano l'ottava della quinta e la doppia ottava della terza; d'onde risulta la sensazione *dell'accordo perfetto maggiore*. Rameau con quest' esperimento fece la base di un sistema, di cui ne sviluppò il meccanismo in un *Trattato dell'armonia*, pubblicato nel 1722. Questo sistema, conosciuto sotto il nome di *sistema del basso fondamentale*, si diffuse assai in Francia, non solo fra i musici, ma anche fra i profani. Dal momento in cui Rameau adottò l'idea di far derivare tutta l'armonia da certi fenomeni fisici, fu obbligato a ricorrere a induzioni forzate; perchè qualunque armonia non è

affatto contenuta nell' accordo perfetto maggiore. L'accordo perfetto minore era per questo suo sistema indispensabile; immaginò egli allora un non so qual fremito del corpo sonoro che, secondo lui, rendeva sensibile quest'accordo ad un orecchio attento, quantunque in modo meno distinto dell'accordo perfetto maggiore. Per mezzo di questa disposizione non aveva più altro a fare che aggiungere o togliere de' suoni alla terza superiore od inferiore di questi due accordi perfetti per trovare una gran parte degli accordi in uso nel suo tempo, ed in questo modo ottenne un sistema completo in cui tutti gli accordi si legavano fra loro con metodi di generazioni più o meno ingegnosi. Benchè posasse questo sistema su basi debolissime, aveva però sempre il merito di essere il primo che presentasse un ordine nei fenomeni armonici.

D'altronde Rameau aveva il merito di essere stato anche il primo a scoprire il modo di rivoltare gli accordi; perciò ei merita di essere collocato nella schiera de' fondatori della scienza armonica.

Per mezzo della generazione artificiale che egli aveva data agli accordi, aveva fatto sparire le affinità di successioni che essi traggono dalla tonalità, e fu obbligato di surrogare le regole di queste affinità con quelle di un basso fondamentale che egli formava suoni gravi de' primi accordi; regole fantastiche che non potevano avere che un'applicazione forzata nella pratica.

Nel tempo in cui Rameau produceva il suo sistema in Francia, Tartini, celebre violinista italiano, ne proponeva un altro, che era pure fondato su di un

esperimento di risonanza. Per mezzo di questo esperimento, due suoni acuti vibrando alla terza ne facevano risuonare una terza al grave in modo eguale alla terza del suono inferiore, il che dà ancora l'accordo perfetto. Su questo, Tartini aveva stabilita una teoria oscura che G. G. Rousseau credette dannosa al sistema di Rameau, benchè non l'avesse udita, ma che non ebbe però mai buon esito. I sistemi di armonia erano diventati un genere di moda; ciascuno volle aver il suo, e trovò chi lo incoraggiò. La Francia vide nascere, quasi nel tempo stesso, quelli di Baillere, di Jamard, dell'abate Roussier, e molti che sono ora ignorati, e che meritano di esserlo.

Marpurg aveva tentato di introdurre in Germania il sistema di Rameau, ma senza riuscirvi. Kirnberger, celebre compositore e teorico profondo, aveva allora scoperta la teoria delle prolungazioni de' suoni, che spiega in modo soddisfacente e naturale delle armonie di cui nessun'altra teoria può dar le leggi. Più tardi, Catel riprodusse in Francia questa stessa teoria, in modo più semplice e più chiaro, nel *Trattato di armonia*, che compose pel Conservatorio di Musica; e se mi è permesso di parlare de' miei lavori, dirò che io l'ho completata colla spiegazione del meccanismo della sostituzione e combinazione di questa stessa sostituzione colle prolungazioni ed alterazioni. Nacquero da questa teoria armonie di nuovo ordine, di cui si è arricchita l'arte; non è qui il luogo di entrare nelle spiegazioni su ciò che concerne tal cosa.

—

## CAPITOLO XIII.

### *Dell'Acustica.*

L'*acustica* è una scienza il cui oggetto è la teoria del suono. Essa differisce dalla musica in ciò che non ha nessun rapporto colle leggi della successione de' suoni, d'onde risulta la *melodia*, nè a quelle della loro simultaneità che regolano l'armonia. L'esame de' fenomeni che si manifestano nella oscillazione dei corpi sonori di diverse nature e di diverse dimensioni, ed i risultati di questi fenomeni sull'udito, compongono il dominio dell'acustica. Questa parola è derivata da un verbo greco che significa udire.

La percussione, la confricazione ed altri modi di risonanze essendo impressi in corpi sonori, producono nell'aria che li circonda certi movimenti oscillatorii che si chiamano *vibrazioni*. Allorchè queste vibrazioni sono di una lentezza eccessiva, il suono non è affatto sensibile all'orecchio; egli non produce su questo organo che l'effetto del *rumore;* se queste vibrazioni acquistano una certa rapidità, come 64 in un secondo, si sente un suono gravissimo. L'intonazione si alza a misura che il numero delle vibrazioni diventa più considerevole in un dato tempo. Al di là di certi limiti di rapidità, l'orecchio cessa di udire il suono.

Si credette per lungo tempo che solo l'aria possedesse il grado di elasticità necessaria per trasmettere il suono all'orecchio; oggi si sa che i liquidi e certi corpi solidi godono dello stesso vantaggio; essi pro-

pagano anche il suono con maggior forza e rapidità dell'aria.

In tutti i trattati di fisica si trova questo principio, che l'aria messa in vibrazione è il vero corpo sonoro, e vi si dà come dimostrazione di questo principio il risultato di questo esperimento. Se si pone sotto il recipiente di una macchina pneumatica un timbro con un piccolo apparecchio meccanico che lo batte, l'orecchio ode il suono fino a che il recipiente è pieno d'aria; ma a misura che si ritira quest'aria col mezzo della tromba aspirante, il suono si indebolisce, e finisce per cessare affatto appena l'aria è intieramente tolta, quantunque continui sul timbro il movimento di percussione. Quest'esperienza è meno concludente di quello che sembra a prima vista; perchè, oltre che il suono può esser trasmesso all'orecchio per mezzo di altri corpi elastici, non si potrebbe dar ragione della diversità de' timbri, cioè delle diverse qualità di suono, se corpi sonori non possedessero da loro stessi qualità sonore che si modificano per mezzo del sistema di produzione del suono. Sotto questo rapporto, come sotto molti altri, la scienza acustica è ancora molto imperfetta.

Una corda di metallo, di seta o di budello, fissa in modo sicuro ad un'estremità, e tesa ad un'altra per mezzo di un peso o di una cavicchia; una lamina metallica di una forma qualunque, in legno, o metallo, o cristallo; un tubo in cui s'introduce dell'aria, una campana, ecc., sono corpi sonori le cui vibrazioni danno suoni di diverse qualità. Da circa trent'anni l'acustica si è arricchita di moltissime

osservazioni sui fenomeni prodotti dalle vibrazioni di questi corpi; queste osservazioni non riuscirono inutili al perfezionamento di certi strumenti, e diedero luogo all'invenzione di alcuni altri. Vi ha luogo a credere che se ne otterranno più tardi risultati ancora più soddisfacenti delle ricerche alle quali si danno alcuni dotti acustici.

L'imperfezione degli apparecchi di esperimento, e la mancanza di cura e di precisione nelle esperienze, diedero origine nella scienza dell'acustica a molti errori, tanto più gravi, in quanto che i matematici, tenendosi a fatti mal constatati per sottometterli al calcolo, e considerandoli come verità dimostrate, ne trassero conseguenze che paiono in opposizione diretta con altri fatti dimostrati nella pratica della musica. Ed eccone un esempio.

Supponendo in modo assoluto che un corpo sonoro le cui dimensioni sono esattamente la metà più piccole che quelle di un altro corpo, dia in un dato tempo un numero di vibrazioni il doppio del più grande, e che faccia sentire l'ottava giusta di questo, essi presero per espressione del corpo sonoro il più grande, il numero 1, e per quello del più piccolo il numero 2. Ammettendo egualmente che la quinta giusta del suono del corpo sonoro il più grande sia fornita di un altro corpo che abbia i due terzi di dimensione di quello, la quarta per un corpo che ne sia i tre quarti, la terza maggiore i quattro quinti, la terza minore i cinque sesti, la sesta minore i cinque ottavi, la sesta maggiore i tre quinti, e così degli altri intervalli, essi espressero i rapporti di tutti gl'intervalli della scala colle seguenti proporzioni:

Il tuono maggiore (*do re*) sta come 9 a 8; il tuono minore (*re mi*) come 10 a 9; la terza maggiore (*do mi*) come 5 a 4; la terza minore (*re fa*) come 6 a 5; la quarta giusta (*do fa*) come 4 a 3; la quinta giusta (*do sol*) come 3 a 2; la sesta maggiore (*do la*) come 5 a 3; la sesta minore (*mi do*) come 8 a 5; il semitono maggiore (*do re b*) come 16 a 15; il semitono minore (*do do #*) come 25 a 24; e la differenza fra (*do #* e *re b*) come 81 a 80 (1).

(1) Queste proporzioni sono basate su questo principio, *che i numeri di vibrazioni di una corda sono in ragione inversa della sua lunghezza.* Ora i geometri avendo ammesso come dimostrato che le lunghezze di corde che corrispondono alle intonazioni esatte de' suoni della scala sono le seguenti: la corda del primo suono di questa scala essendo rappresentato da I, allorchè vibra nel vuoto, e in tutta la sua lunghezza.

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Nomi dei suoni | | do, | re, | mi, | fa, | sol, | la, | si, do. |
| Lunghezze delle corde | I | $\frac{8}{9}$ | $\frac{4}{5}$ | $\frac{3}{4}$ | $\frac{2}{3}$ | $\frac{3}{5}$ | $\frac{8}{15}$ | $\frac{1}{2}$ |

Ne ricavarono essi i seguenti numeri come rappresentanti quelli delle vibrazioni di queste lunghezze di corde.

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Nome dei suoni | | do, | re, | mi | fa, | sol, | la, | si, do. |
| Numero delle vibrazioni | I | $\frac{8}{9}$ | $\frac{5}{4}$ | $\frac{4}{3}$ | $\frac{3}{2}$ | $\frac{5}{3}$ | $\frac{15}{8}$ | 2. |

Poscia i geometri continuando le loro esperienze sui semituoni rappresentati dai diesis e dei bemolli coll'ajuto del Monocordo (*), ne ricavarono quell'altro principio che *diesare un suono* è moltiplicare il numero delle sue vibrazioni per $\frac{25}{24}$, e che bemolizzarlo è moltiplicarlo per $\frac{24}{25}$ (Pouillet, *Elementi di fisica sperimentale*, t. I, p. 114 e seg.).

Si vedrà più avanti l'origine dell'errore che condusse i geometri a queste false proporzioni nei rapporti dei suoni.

(*) Vedi la spiegazione di tal vocabolo nel Dizionario di musica unito a quest'Opera.

Ora ne risulterebbe che nella pratica dell'esecuzione i musici dovrebbero fare *re b* più alto di *do #*, ed è precisamente il contrario, perchè i musici sentono che *do #* ha un'affinità ascendente, mentre che *re b* l'ha discendente. La pratica si trova dunque su ciò in contraddizione colla teoria. Alcuni teorici, considerando l'affinità di cui si fece menzione come un fatto risultante dall'organizzazione de' musici, dissero che questo fatto non distrugge punto la teoria, che è falsa; altri hanno asserito che i musici fanno realmente *re b* credendolo *do #*, e viceversa; il che, se fosse vero, distruggerebbe tutta l'economia della tonalità. E qui dobbiamo avvertire che Alembert, il fisico Charles, de Prony, Savart ed alcuni altri scienziati, colpiti dalla solidità dell'obbiezione, hanno confessato che è possibile che fatti finora sconosciuti distruggano l'edifizio de' calcoli creduti esatti, e che la teoria dei veri rapporti degli intervalli musicali è forse ancora da farsi.

Ora, ecco i fatti che furono ignoti ai geometri, e che misero in opposizione la loro teoria colla pratica. Appo i Greci, i filosofi alla scuola di Pitagora avevano stabilito che fra i suoni *mi* e *fa* e *si do* vi era un *limma*, intervallo di cui essi rappresentavano le proporzioni coi numeri 243 : 256, e che conseguentemente erano più piccoli che il semitono maggiore, supposto esistere fra questi suoni dai teorici moderni. Questa diversità proviene da ciò, che i Pitagorici facevano eguali fra loro i tuoni *do-re* e *re-mi*, come devono essere in effetto, perchè le intonazioni siano perfettamente giuste, e la proporzione numerica di questi due tuoni era 8 : 9, in luogo di essere come nella no-

stra teoria matematica il primo 8 : 9, ed il secondo 9 : 10. Quindi ne avviene che i Greci alzavano il suono *mi*, e lo ravvicinavano al *fa*, donde risultavano le proporzioni 243 : 256 di questo intervallo di semituono, in luogo di 15 : 16 che gli danno i moderni. La stessa cosa avea luogo pel semituono minore o limma di *si* e *do*.

Tutti i teorici del medio evo seguirono in ciò la dottrina dei Greci, d'accordo in questo con Boezio, scrittor latino del secolo v dell'êra cristiana, che espose questa dottrina nel suo Trattato di musica.

Verso la metà del secolo decimosesto Zarlino, maestro di cappella della cattedrale di S. Marco a Venezia, si separò tutto in una volta dalla dottrina degli antichi Greci per adottare una ipotesi di Tolomeo, celebre astronomo e filosofo della scuola d'Alessandria, che scriveva verso l'anno 140 della nostra êra, e di cui si ha un Trattato di Musica speculativo. Tolomeo, presentando la teoria di parecchi ordini diatonici possibili, ne propose uno che fece maggiore i semitoni *mi-fa* e *si-do*, e che conseguentemente distingue due specie di tuoni, l'uno maggione come *do re*, l'altro minore come *re mi*, le cui proporzioni sono 8 : 9 e 9 : 10. Queste false proporzioni introdotte nella moderna teoria da Zarlino furono severamente criticate dal contemporaneo Vincenzo Galileo; ma subito dopo altri geometri le ammisero come reali, e d'allora in poi si considerarono come incontestabili dai dotti, che non si sono assicurati della precisione delle intonazioni, che servon loro di base, ma furono costantemente rifiutate dai musici meglio

guidati dal loro istinto, ma incapaci di discutere i calcoli dei matematici.

Se questi avessero badato alle tendenze assolute del quarto grado verso il terzo, e del settimo verso la tonica, avrebbero compreso che ivi esiste un principio di attrazione, che non esisterebbe se i semituoni fossero maggiori, e se le distanze che misurano sul monocordo fossero giuste. In grazia di quest'attrazione si può dimostrare che i semitoni sono naturalmente tanto piccoli quanto più ponno. Eulero, illustre geometra, illuminato dalla legge che obbliga le dissonanze a far la loro risoluzione sulla nota inferiore, comprese che questa attrazione aveva realmente luogo nella dissonanza di settima fra *sol-fa*, e quale era la legge che obbligava *fa* a discendere; donde conchiuse che questo *fa* non è quello della teoria matematica ordinaria; ma un *fa* più vicino a *mi*, e che deve rappresentarsi con un altro numero. Non è il *fa* che abbisognava far discendere, ma il *mi* che si doveva alzare: ciò nonostante egli è ben singolare che i matematici ed i fisici non siano stati istruiti dalla Memoria di Eulero su questo argomento (1).

L'attrazione di cui si fece fin qui menzione, e che si manifesta sopratutto nelle armonie dissonanti naturali, è quanto costituisce la tonalità moderna. Le alterazioni di note sia ascendenti che discendenti introdotte successivamente nell'armonia, da quasi un secolo moltiplicarono le attrazioni dei suoni e

(1) Vedasi l'esposizione della vera teoria nell'articolo decimoquarto sul *Sistema generale di musica* dell'autore di quest'Opera (*Gazzetta musicale di Parigi*, 3 genn. 1847).

fecero perciò variabili le proporzioni di tutti gl'intervalli. Quinci ne nacque la necessità d'una nuova teoria matematica, e molto più estesa di quanto si conobbe fino a questi giorni; teoria questa di cui niuno comprese i principii, e che allorquando sarà conosciuta, metterà d'accordo la dottrina matematica e la pratica dell'arte (1).

Gli strumenti a tastiera ed a suoni già stabiliti non essendo dotati della facoltà di variare le attrazioni in tutti i tuoni, abbisognò cercare i mezzi di ripartire le ineguaglianze delle proporzioni su i dodici semituoni contenuti nell'ottava, con un'operazione dell'accordo di questi strumenti, a cui si diede il nome di *temperamento*. Molti sistemi di temperamento furono proposti e messi in pratica, ma in questi ultimi tempi si conobbe che il miglior di questi sistemi è quello che consiste nel far tutti i semituoni eguali, e gli fu dato il nome di *temperamento eguale*.

Gli accordatori di piano-forti hanno diverse maniere per accordare i loro strumenti. Le migliori sono quelle con cui si moltiplicano le *prove* del buon accordo, facendo servir le note accordate a formare diversi intervalli con quelle che si accordano. Per accordare sono indispensabili due cose, orecchio delicato e grande abitudine.

(1) Questa dottrina sarà esposta nella *Filosofia della musica*.

—

## CAPITOLO XIV.

*Dell'arte di scrivere la musica. — Contrapunto. Canoni. — Fughe.*

Nella poesia, come in alcune arti del disegno, la composizione si presenta all'immaginazione del poeta o dell'artista sotto la forma di un'idea semplice che si esprime come la si sa, cioè senza complicazione d'elementi; non è lo stesso della musica. In quest'arte tutto è complesso; perchè comporre non è solo immaginare melodie piacevoli, o trovare la vera espressione dei diversi sentimenti che ci commuovono, o fare belle combinazioni armoniche, o disporre le voci in modo conveniente, o inventar belli effetti d'istrumentazione; egli è di far tutto ciò in una sol volta, e molte altre cose ancora. In un quartetto, in un coro, in un'introduzione, in una sinfonia, ciascuna voce, ciascuno strumento ha un andamento particolare, e con tutti questi movimenti si forma l'assieme della musica. Dopo ciò si giudichi della complicazione che imbarazza quest'operazione dello spirito, che si chiama *composizione*, e degli studii necessari per vincere tutti gli ostacoli di un'arte sì difficile!

Vi fu un tempo in cui non si poteva dire che i musici componessero; essi accomodavano de' suoni. Questo tempo è quasi di tre secoli, cioè dalla fine del secolo XIII fino verso il 1590. Alcune misere cantilene popolari, ed il canto piano della chiesa erano le sole melodie che si conoscessero: egli non era rara

cosa di vedere il medesimo canto di questo genere servire di tema obbligato a venti composizioni diverse ed applicarsi indifferentemente ad ogni genere di parole. Nessuna traccia d'espressione, d'entusiasmo, di passione nè di grandezza si scorgono nella moltitudine di messe, di mottetti, di canzoni a parecchie voci e madrigali che allora videro la luce: singolarità tanto più notevole quanto fu precisamente nel tempo che la fermentazione delle immaginazioni fu maggiormente ardente in idee religiose, in filosofia, in poesia e pittura; che il genio dell'uomo si è alzato a più alte regioni, e le sue passioni si svilupparono con maggior violenza. Ma, libero da ogni incaglio, il pensiero del poeta poteva in un istante creare bellezze sublimi, come fece Dante, senza essere arrestato da difficoltà di un'arte materiale; istrutto da quanto era sotto a' suoi occhi, il pittore non poteva tardare ad accorgersi che l'imitazione della natura doveva essere lo scopo de' suoi lavori; avvertito dall'eccesso dei mali che opprimevano l'umanità, il filosofo, il giureconsulto, il teologo non avevano bisogno che di lasciar travedere la loro indignazione per parlare eloquentemente della libertà, delle leggi e della religione. In tutto ciò, come io dissi, le idee sono semplici, il genio segna la strada, quindi gli succede la scienza. In musica fu il contrario. Abbisognò prima che i musici accuratamente si occupassero di creare risorse materiali dell'arte loro; ma nella ricerca di questi mezzi s'ingannarono e credettero di dare nel segno, mentre che essi si preparavano solamente ad entrare nella via che ve li doveva condurre.

Il loro errore fu un bene, perchè era ciò nonstante bisognevole tutta la perseveranza de' loro sforzi per schiarire il caos delle diverse forme che può prendere l'intrecciamento de' suoni. Quante combinazioni armoniche nelle opere di questi vecchi maestri! Quanta destrezza nello svolgere le difficoltà! Abituati come noi siamo a far uso de' modi che ci furono insegnati, non vi scorgiamo che sottigliezze scolastiche; ma quelli che fecero questa scienza erano uomini di genio.

Un vocabolo quasi barbaro, che non ha più da lungo tempo che un significato tradizionale, servè per esprimere l'operazione di scrivere la musica giusta certe leggi; questo vocabolo è *contrapunto*. Ei pare tragga sua origine da alcune scritture particolari del medio evo, in quanto che si scriveva la musica con punti, le cui rispettive distanze fra parecchie voci si chiamavano *punti contra punti* (*punctum contra punctum*); per contrazione si dice *contrapunto*. I musici di professione chiamano colui che insegna l'arte di scrivere in musica, un *professore di contrapunto;* le persone non colte in ciò li chiamano *maestri di composizione;* quest'ultima locuzione è viziosa, perchè non s'apprende punto a comporre. Se il contrapunto era altre volte l'arte di ben disporre punti contra punti, è tuttora quello di combinare note con note. Sarebbe quest'operazione certamente lunga, faticosa e distruggitrice di qualunque ispirazione, se il compositore non giungesse, col mezzo di studii ben fatti in gioventù, a rendersi famigliari tutte queste combinazioni in modo che esse non fossero per lui che come le regole della grammatica, alle quali nessuno scri-

vendo o parlando per nulla pensa. Ciò che in musica si chiama la scienza, non è una vera scienza fino a che essa non diventò un'abitudine che punto non distragga l'immaginazione.

In qualsiasi modo sia diretto il pensiero del compositore nella disposizione delle voci o degli strumenti, egli non può fare che cinque diverse operazioni, che sono: 1° di dare a ciascuna parte note di egual durata; 2° di fare la durata delle note di una voce più rapida della metà di quella di un'altra voce; 3° di ridurle in una parte al quarto del valore di quelle di un'altra parte; 4° di legare le note in sincope in una parte, mentre che la seconda continua il tempo della misura; 5° di frammischiare insieme queste diverse specie di combinazioni, aggiungendovi gli accidenti del punto e diverse sorta d'ornamenti. La decomposizione di queste diverse combinazioni forni cinque specie di contrapunti o studii che si chiamano: *contrapunto semplice di prima, di seconda, di terza, di quarta, di quinta specie.* Questi studii si fanno su di un scelto o dato canto, e si comincia ordinariamente per iscrivere a due voci, poi a tre, a quattro, a cinque, a sei, a sette, ad otto. Più aumenta il numero delle voci, più si complicano le combinazioni; se si scrive per esempio a tre parti, si può mettere una sola nota ad una voce, mentre che ve ne sono due alla seconda, e quattro alla terza; a quattro parti si può aggiungere la sincope, ecc. Si scorge che tali studii spesso ripetuti insegnano a prevedere tutti i casi, a vincere tutte le difficoltà, e ciò senza sforzi e quasi senza pensarvi. In generale si crede che un musico istrutto scriva con più calcolo di colui che non ha

mai fatti studii, ma è un errore; io credo che sia il contrario, e che tutt'al più quegli che per derisione si chiama un *musico dotto*, quando è veramente degno di questo nome, scriva con minor difficoltà di colui che non avendo fatto studii è forse ad ogni momento intoppato dalle difficoltà che punto non ha prevedute.

Il contrapunto semplice, di cui si fece parola, è la base di ogni composizione, perchè le sue applicazioni sono di tutti i momenti e di tutte le circostanze; non si possono scrivere misure con eleganza senza farne uso, e quegli che ne parla col maggior disprezzo, fa come il signor Jourdain faceva della prosa senza saperlo.

Non è la stessa cosa per ciò che si chiama *contrapunto doppio;* questo è fondato su certe condizioni il cui uso è limitato. Un compositore drammatico può scrivere una gran quantità di opere senza aver occasione di servirsene: ma nella musica istrumentale ed in quella da chiesa, questa specie di contrapunto è frequentemente adoperato. Nello scrivere *contrapunto semplice* il compositore non è occupato che dell'effetto immediato dell'armonia; ma nel *contrapunto doppio* bisogna ancora che egli sappia che diverrà quest'armonia, se fosse rivoltata, cioè se quello che è alla parte superiore passasse al basso, e reciprocamente, in modo che l'operazione del suo spirito è realmente doppia. Allorchè il contrapunto può essere rivoltato a tre parti diverse, gli si dà il nome di *contrapunto triplo*, se è suscettibile di essere rivoltato a quattro parti si chiama *contrapunto quadruplo.*

Il rivolto può farsi in varii modi. Se egli consi-

ste in un semplice cangiamento d'ottava fra le parti, cioè ciò che era alle voci gravi passa all'acuto, e reciprocamente senza cangiare il nome delle note, si chiama questa facoltà di rivolto *contrapunto doppio all'ottava*. Se il rivolto può farsi all'ottava della quinta sì superiore che inferiore, la composizione si chiama *contrapunto doppio alla dodicesima;* finalmente se la disposizione dell'armonia è tale che il rivolto possa aver luogo all'ottava della terza superiore od inferiore, è *contrapunto alla decima*. Il contrapunto doppio all'ottava è più soddisfacente all'orecchio degli altri due, ed è di un uso più generale.

Allorchè si tratta di sviluppare un soggetto, una frase, un motivo, e di rappresentarli sotto tutte le forme, come fecero Haydn e Mozart e Beethoven nei loro quartetti e sinfonie, Hændel ne' suoi oratorii, e Cherubini nelle sue belle messe, il contrapunto doppio offre immense risorse che nulla potrebbe surrogare: ma nella musica drammatica, in cui questo sviluppo di una stessa idea musicale nuocerebbe all'espressione e porrebbe in luogo della verità una affettazione pedantesca, questo contrapunto sarebbe non solo inutile in molte occasioni, ma anche spesso nuocevole. A questo proposito il gusto e l'esperienza debbon servir di guida al compositore.

Fin qui altro non si è veduto se non che la scienza non si componeva che di oggetti utili o necessari; ma veniamo a considerarla negli abusi. Ed in verità come qualificare questi bizzarri componimenti di suoni che si chiamano *contrapunti retrogradi*, cioè che vadino all'indietro, *contrapunti per moto contrario*, in cui le voci si muovono in direzioni opposte, *contra-*

*punti retrogradi contrarii, contrapunti inversi contrarii*, che sono ancora più complicati?

Tutto questo, io ripeto, è abuso della scienza. L'orecchio soffre di certe intricate combinazioni che si è imposto il musico, e da cui questi non trae profitto reale. Queste vane sottigliezze non esistono che per l'occhio. Inoltre non bisogna credere che siano stati questi logogrifi musicali quelli che destarono negli inesperti i pregiudizi contro la scienza, perchè da gran tempo essi non fanno più parte della musica usuale, e sono stati messi in dimenticanza. Essi non godettero neppure gran credito; alcuni pedanti maestri del sedicesimo o diciasettesimo secolo sono i soli che si possano accusare di aver tentato di sostituirli alla vera scienza. Questi sono quei musici che avevano immaginato tali bizzarrie come il *contrapunto saltato*, nel quale era proibito di far cantar le voci per moti congiunti; il *contrapunto legato*, in cui si proibiva qualunque genere di terze, di quarte, ecc.; il *contrapunto ostinato*, che non ammetteva che un sol passo ripetuto senza posa da una voce, mentre che le altre progredivano ordinariamente, e mille altre follie che qui sarebbe troppo lungo di spiegare. Il mondo ed i musici fecero giustizia di questa degradazione di un'arte, il cui vero scopo è di commuovere e non di trasformarsi in enigmi.

Certe forme di convenzione che si chiamano *imitazioni, canoni, fughe* sono però di grande utilità, e non dividono il discredito di quelle di cui abbiamo ora parlato. Oserei quasi dire che se ne ponno trarre grandi effetti, i più maestosi, i più variati di tutte le altre combinazioni della musica. Quelli che intesero nell'I-

stituzione reale di musica religiosa diretta dal signor Choron le composizioni di Palestrina, di Clari e di Hændel; quelli che assistettero nella cappella del re all'esecuzione delle belle messe del Cherubini (1); quelli finalmente che si ricordano degli effetti delle sinfonie di Haydn, di Mozart o di Beethoven, e che punto non dimenticarono la potenza magica delle introduzioni del *Flauto incantato*, e del *Don Giovanni*; questi, io dico, mi comprenderanno allorchè sapranno che tutte queste creazioni hanno per base queste stesse forme di convenzione, a cui il genio ha saputo dar vita. È necessario che io spieghi in che consistano queste forme.

Nell'analisi della musica s'incontrano qualche volta alcune frasi, il cui carattere è più pronunciato che in altre, e che offrono il vantaggio di poter essere ripetuti parecchie volte, contribuendo ad aumentar l'effetto generale del pezzo musicale. Ma se la stessa voce o lo stesso strumento fossero sempre adoperati per fare questa ripetizione di frasi, queste diverrebbero monotone e faticose; vi ha dunque un vantaggio nel far passare la frase che si vuol ripetere da una parte ad un'altra, e anche, per maggior varietà, a trasportarla ora ad una quarta, ora ad una quinta od ottava più alta o più bassa. La frase principale così condotta da una parte ad un'altra, e variata di posizione, prende il nome d'*imitazione*, perchè le voci o gli strumenti s'imitano mutualmente, e si dice che l'imitazione è alla quarta, alla quinta o all'ottava, secondo

(1) Questi due Istituti di musica sgraziatamente furono ora so pressi.

il grado di elevazione in cui si fa. Per dare un esempio d'imitazione conosciuta da tutto il mondo, io citerò la scena delle tenebre nell'opera *Mosè* di Rossini, in cui la frase d'accompagnamento passa alternativamente da uno strumento ad un altro.

L'imitazione è libera perchè essa non si fa sempre con questa esattezza dopo il principio d'una frase fino alla fine; ma vi sono specie d'imitazioni più rigorose che non si seguino in tutta l'estensione di una frase, ma che pure si continuano per tutta la durata di un pezzo musicale; queste prendono il nome di *canoni*. Questo genere di musica era una volta in grand'uso nelle società, e si cantavano a tavola, e le parole erano quasi sempre burlesche ed ardite. Tutti conoscono quello che comincia per queste parole: *Frère Jacques, dormez-vous?* (o fratello Giacomo, dormite?). Essi erano tutti fatti su questo modello. Piccini è il primo che abbia introdotti i canoni sul teatro nella sua opera *La buona figliuola*; Poi Vincenzo Martini ne collocò uno di forma più libera e più melodica nella *Cosa rara*: d'allora in poi vennero in grand'uso. Rossini ed i suoi imitatori ne misero in quasi tutte le opere; ma i loro canoni differiscono da quelli di Martini in ciò che i suoi compositori si limitano quasi sempre a fare la frase principale con un canto piacevole, trascurando tutto ciò che serve all'accompagnamento, invece che il canone di Martini, come quelli di tutti i maestri che seppero fare questo genere di musica, si compone di tante frasi quante sono le voci, e queste si servono mutuamente d'accompagnamento, passando alternativamente da una parte ad un'altra. Per

iscrivere canoni di questa specie bisogna aver fatti buoni studii musicali che più non si fanno in Italia. Cherubini ne compose molti che sono d'un bell'effetto, e di una grande purezza di stile.

L'imitazione dei canoni può farsi come l'imitazione libera, cominciando alla quarta, alla quinta, all'ottava, ed anche a tutti gl'intervalli; ciò che si vede spesso scritto è quanto significano questi modi di dire: *canoni alla quarta, canoni alla quinta inferiore*, ecc. La voce che comincia il canone si chiama l'*antecedente;* quella che l'imita si dice *conseguente*.

Qualche volta il canone è doppio, cioè s'incontrano di quei canoni, in cui due parti cominciano in uno stesso tempo due canti diversi, e sono seguiti da due altre parti che le imitano. Vi sono pure dei canoni in cui l'imitazione si fa per *movimento contrario*, il che significa che quello che si fa con una voce ascendendo, si fa discendendo con quella che imita, e reciprocamente. Finalmente nelle antiche scuole di musica si scrivevano molti canoni, in cui s'imponevano condizioni bizzarre come quelle dei contrapunti di cui ho fatto menzione, ed anche più singolari ancora; per esempio, tutte le note bianche dell'*antecedente* dovevano diventare nere nel *conseguente*, o si dovevano sopprimere tutte le nere per lasciare le sole bianche, ecc. I maestri di queste scuole facevano fra loro specie di sfide, e s'inviavano canoni composti secondo queste bizzarre condizioni, di cui conservavano il secreto. Essi li scrivevano su di una sol linea affinchè i loro avversarii fossero obbligati a cercarne la soluzione e li intricavano a bella posta di tante difficoltà quant'era loro possibile. Erano

questi specie di enigmi in cui ciascuno si sforzava mostrare la sua scaltrezza e perspicacia. Il maestro che avesse rifiutata una simile sfida, o che si fosse intoppato nella ricerca della soluzione del canone, sarebbe stato disonorato.

Ma come in qualunque sorta di sfida vi sono regole che non si possono infrangere, ve n'era una nelle sfide de' canoni che obbligava l'autore di un canone enigmatico ad accompagnarlo di un segno proprio per facilitare la ricerca della soluzione.

I libri degli antichi maestri del sedicesimo e diciasettesimo secolo ne hanno trasmesso una collezione di questi segni, di cui eccone alcuni.

*Clama ne cesses*, oppure *Otia dant vitia*, facevano conoscere che il conseguente doveva imitare tutte le note dell'antecedente, sopprimendo i silenzi.

*Nescit vox missa reverti*, o *Semper contrarius esto*, o finalmente *In girum imus noctu ecce ut consumimuri gni*, indicavano che il conseguente doveva imitare l'antecedente con movimento retrogrado. Notate che in quest'ultimo segno tutte le lettere prese a rovescio formano le stesse parole che leggendo da sinistra a destra.

*Sol post vesperas declinat* significa che a ciascuna ripresa il canone abbassava di un tuono.

*Cæcus non judicat de colore* indicava che le note nere dell'antecedente dovevano convertirsi in bianche nel conseguente, e così delle altre.

Tutte queste leggerezze non andavano guari a vantaggio dell'arte, ma erano bensì nel gusto di que' tempi di pedantismo.

L'imitazione può prendere una forma periodica,

e qualche volta interrotta per essere ripresa in seguito; in questo caso gli si dà il nome di *fuga*, che viene da *fuga;* perchè in una imitazione di questa specie le parti pajono fuggirsene nelle riprese del motivo. Allora quando la fuga è ben fatta e condotta da un uomo di genio, come Gio. Sebastiano Bach, Hændel, Cherubini, è la più maestosa, la più energica e la più armonica di tutte le forme musicali.

Non la si può adoperare con buon successo nella musica drammatica, perchè il suo andamento sviluppatissimo nuocerebbe all'interesse della scena; ma nella musica istrumentale, e sopratutto nella musica da chiesa, produce effetti maravigliosi di un ordine tutto particolare. Il magnifico *alleluja* del Messia di Hændel, e le fughe delle messe del Cherubini che chiunque ha potuto sentire a Parigi, sono modelli di questo genere di bellezze. Ciò nonostante, bisogna confessarlo, queste bellezze sono quelle che non si possono gustare che dopo esservisi assuefatto, perchè la complicazione dei loro elementi richiede un orecchio attento ed esercitato. Gli si può applicare questo verso di Boileau:

C'est avoir profité que de savoir s'y plaire.

La fuga non ebbe sempre la forma oggidì conosciuta; come tutte le altre parti dell'arte musicale, essa si è lentamente perfezionata. Le diverse parti che la compongono sono ora il *soggetto*, il *contrasoggetto*, la *risposta*, l'*esposizione*, gli *episodii* o *divertimenti*, le *riprese modulate*, le *strette* ed il *pedale*.

La frase che si deve imitare si chiama il *soggetto*.

Questa frase è ordinariamente accompagnata da altre che formano con essa un *contrapunto doppio*, cioè un'armonia suscettibile ad essere rivoltata in modo di cangiare la posizione delle note passando alternativamente da voci inferiori a superiori, e da queste alle inferiori; queste frasi d'accompagnamento si chiamano *contrasoggetti*. Allorchè la fuga è scritta a quattro voci o quattro parti istrumentali, vi si trova generalmente un contrasoggetto; in questo caso essa è suscettibile di essere arricchita d'armonie, e libera ne' suoi movimenti. Alcune volte il compositore adopera due controsoggetti; ed allora si dice che la *fuga è a tre soggetti*. Questa è più difficile a farsi; ma è più secca, più scolastica e meno variata.

L'imitazione del soggetto si chiama la *risposta*. Questa risposta non può essere in tutto simile al soggetto; perchè se questo modula da un tuono qualunque ad un tuono analogo, bisogna che la risposta riconduca l'orecchio da questo tuono nuovo nel primo; perchè è precisamente in questo genere di giro da un tuono in un altro che consiste l'interesse della fuga. L'andamento inverso che si segue nella risposta rispetto al soggetto obbliga ad un leggero cangiamento d'intervallo, che si chiama *cambiamento*. Quello che è particolare si è, che si giudica dell'abilità di un musico sul modo con cui egli scelse il punto della risposta dove bisognava fare il *cambiamento* in un dato soggetto; su cento musici di buona scuola non ve ne ha uno che non faccia questo cambiamento nello stesso luogo, mentre che quelli i cui studii furono mal diretti non sono mai certi di riuscire a farlo come si deve. È come una specie di

pietra di prova del loro sapere; così quando si dice dell'autore di una fuga, *ha sbagliata la risposta*, nulla vi si può aggiungere di più disprezzante.

L'esposizione si compone di un dato numero di riprese del soggetto e della risposta, dopo le quali vengono gli *episodii*, che ordinariamente si compongono d'imitazioni, formate di frammenti del soggetto e del contrasoggetto. Questi episodii producono varietà nella fuga, e servono a modulare. Allorchè il compositore crede di essersi abbastanza esteso sugli sviluppi del soggetto, rientra nel primo tuono, e fa ciò che si chiama la *stretta* o le *strette*, perchè queste sono imitazioni più vive del soggetto e della risposta. Questa parte della fuga è la più brillante, ed è quella in cui il compositore può mettere il maggior effetto. Quando favorevole è il soggetto, le strette riescono più o meno vive. Queste si terminano ordinariamente per un pedale in cui si riuniscono tutte le ricchezze dell'armonia (1).

Rousseau disse che *una bella fuga è l'ingrato capo d'opera di un buon armonista*. In Francia non s'era molto avanzati nella musica ai tempi di Rousseau per apprezzare una bella fuga; e questo scrittore non aveva mai avuta occasione di udirne di simili.

Non è che verso il principio del diciottesimo secolo che si fecero fughe sul sistema da me analizzato. Fino a quell'epoca non vi erano stati che con-

(1) I lettori che desiderassero maggiori particolarità sull'arte di scrivere in musica, potranno ricorrere al mio *Trattato del contrapunto e della fuga*, di cui si pubblicò a Parigi la seconda edizione presso Troupenas, 1846, I vol. in-fol.

*trapunti fugati*, cioè contrapunti a quattro, a cinque, a sei, o a sette parti, il cui soggetto era preso dalle antiche, e dagli inni del canto fermo con imitazioni e canoni. Questo genere di composizioni fugate si indica col nome di *contrapunto alla palestrina*, perchè un celebre compositore, per nome Palestrina, che viveva nel sedicesimo secolo, ne portò lo stile al più alto punto di perfezione. In questo genere di musica, in apparenza sì arido e sì poco favorevole alle ispirazioni, Palestrina seppe mettere tanta maestà, un sentimento religioso sì calmo e puro, che sembra abbia scritte tutte queste difficoltà scientifiche senza fatica, unicamente occupato a interpretar degnamente il senso dei sacri testi. Allorchè i suoi motetti sono eseguiti colla perfetta tradizione di esecuzione che si udiva una volta nella cappella Sistina, l'impressione che lasciano non può essere da verun'altra eguagliata sotto il rapporto della proporzione. Al tempo in cui scriveva questo maestro, non si era ancora immaginato di considerare la musica sotto il rapporto drammatico. A' dì nostri questo bisogno di drammatica si porta in tutti gli stili, ed anche in quello della musica da chiesa; ne risultarono grandi bellezze di un genere particolare; ma a me sembra che sotto il rapporto della convenienza e dell'elevatezza di sentimenti religiosi vi si addice molto meglio il contrapunto fugato di Palestrina.

Dopo quanto si disse, chiunque si può formare un'idea del meccanismo delle composizioni scientifiche, e del vantaggio di cui ponno essere. Se mi seppi far intendere, molti amatori rinunzieranno a' loro pregiudizii contro la scienza, e confesseranno che è

poco ragionevole volere che i musici non sappiano ciò che è necessario per iscrivere buone cose. Se l'arte di scrivere in musica ha qualche volta aspetto di pedantismo, non è la scienza che bisogna accusare, ma certi spiriti mal organizzati che ne fecero uso. E notate che la scienza non ha mai quest'aspetto che fra le mani dei musici che non sono realmente dell'arte. Questa scienza, per essere reale, ha bisogno di essere famigliare, affinchè quegli che la possiede non se ne ricordi più, il che non può avvenire che quando è studiata in gioventù; perchè è troppo tardi il pensare di riformare colla scienza abitudini viziose, allorchè queste misero forti radici. Più il compositore i cui studii furono mal fatti ha talento naturale, meno può correggersi quando non è più giovane. Se egli si ostina, perde le qualità dategli dalla natura, o si stordisce e diventa pedante.

—

## CAPITOLO XV.

### *Del modo di adoperare la voce.*

Qualunque sia il grado di perfezione a cui giunga un istrumentista, sarà sempre difficile che egli eserciti su masse popolari una potenza uguale a quella che si deve alla voce umana, allorchè questa sarà diretta da un buon sentimento, e perfezionata con buoni studii. Non fa neppure bisogno di far prova di una grande abilità di meccanismo per far nascere nell'animo espressioni vive e forti colle voci; l'armonia stessa non è necessaria; basta l'unisono, lo

citerò a questo riguardo uno degli effetti i più maravigliosi che si possano intendere; ed è quello di quattro o cinque mila fanciulli degli stabilimenti di carità che a Londra nella chiesa di S. Paolo cantano all'unisono de' cantici, in certi giorni dell'anno, con semplicità e chiarezza. I più grandi musici, Haydn fra gli altri, confessarono che tutto quello che avevano inteso di più bello, non si avvicinava al prodigioso effetto che nasce dalla riunione delle voci di questi fanciulli all'unisono il più perfetto che si possa immaginare (1). Vi esiste un non so che di attraente, di simpatico in quest'effetto, perchè le persone la cui sensibilità è la meno espansiva non poterono trattenere le lagrime, tanto erano commossi. A quest'esempio della potenza delle voci all'unisono se ne potrebbero aggiungere alcuni tolti da opere drammatiche; ciò non ostante bisogna dire che questi effetti non possono riprodursi che per mezzo di grandi masse, e che in generale l'armonia offre maggiori risorse.

I cori numerosi erano in voga nel sedicesimo secolo, particolarmente in Italia (2): poscia s'immaginò di dividere queste voci in parecchi cori di quattro parti ciascuno, e di situare nelle grandi chiese

(1) Si noti che quest'unisono diventa perfetto appunto pel gran numero delle voci; imperocchè tra tutte queste voci v'è una tale attrazione sonora che le imperfezioni individuali d'intonazione spariscono per non formare che suoni omogenei.

(2) Lo sono ancora oggidì in Ispagna, ove la musica di chiesa è quasi sempre a dodici od a sedici parti, divise in tre o quattro cori.

parecchi organi per accompagnarli; ma, oltre che è difficile di ottenere l'assieme nell'esecuzione di una musica così complicata, l'effetto che se ne otteneva non corrispondeva quasi mai all'idea che se ne era formato. Si finì per comprendere che i cori ben scritti à tre o quattro parti reali hanno maggior energia, esattezza, ed anche armonia. In generale prevalse l'uso dei cori à quattro parti. I generi di voci che entrano nelle loro composizioni sono il *soprano*, il *contralto*, il *tenore*, che in Francia si diceva una volta *la taillè*, ed il *basso*.

La parte del contralto era cantata una volta in Italia da castrati, il cui timbro di voce ha qualche cosa di penetrante, cui nulla può surrogare. Ciò non ostante l'uso di mutilare uomini per farne cantanti, non essendo prevalso in Francia, vi si collocava in vece del contralto gli *hautes-contres*, genere di voce che si trova per lo più nella Linguadoca, e particolarmente nei dintorni di Tolosa. La stessa causa fece sparire quasi intieramente dalla musica i castrati ed i contralti: questa causa è la rivoluzione francese, che, avendoci resi possessori dell'Italia, fece abolire il barbaro uso della castrazione, e che, avendo distrutte le grandi maestre di cattedrali, privò gli abitanti della Linguadoca dell'istruzione musicale che essi vi ricevevano sui luoghi.

Dalla sparizione quasi totale di due specie di voci sì utili, ne emerse un grande imbroglio nelle disposizioni de' cori, e nella loro esecuzione. L'esperimento delle voci di donna in contralto per surrogare i castrati non ebbe buon esito, perchè queste voci mancano di timbro nel basso; e l'uso de' tenori per

rimpiazzare i contralti non fu neppure di alcun vantaggio, perchè la musica scritta per questi era troppo alta per le altre. Questa doppia difficoltà determinò parecchi compositori a scrivere i loro cori a quattro parti per due voci da donna, *soprano* e *mezzo soprano*, *tenore* e *basso*. In questo modo l'armonia si trova soddisfatta senza uscire dai limiti delle voci; il tenore si alzò solamente di due o tre note sui limiti ristretti ne' quali era una volta ristretto.

Allo scopo di non impoverire le voci alte dividendole in due parti, Cherubini immaginò di scrivere, in alcune delle sue messe, de' cori a tre parti, composte solamente di soprano, tenore o basso, e seppe trarre i più belli effetti da questa disposizione, malgrado la sua apparente povertà; ma vi abbisognò tutto il sapere di un maestro come lui per superare le difficoltà che vi s'incontrano, e per produrre simili effetti con sì limitati mezzi.

Rossini ed i suoi imitatori, mossi dal desiderio di perfezionare le loro armonie rispetto a' cori, presero un altro partito, cioè quello di scriverli quasi sempre a cinque o sei parti, vale a dire due bassi, due tenori, primo e secondo soprano. Quest'apparente abbondanza non è tuttavia che una mera sterilità, perchè le voci intermediarie raddoppiano ad ogni momento le stesse note e gli stessi movimenti. Un tal metodo non è applicabile che a' cori, la cui armonia senza moto si chiama dai Francesi *armonia plaquée*: ed è appunto quella che è in uso in questa scuola. Essa seduce una platea pel suo ripieno; ma le orecchie esercitate e delicate rimangono ferite ad ogni momento per le sue imperfezioni.

Bellini, e dopo lui Donizzetti, e specialmente Verdi hanno in seguito adottato il contraposto di questo metodo, spingendo fino all'eccesso l'uso dei cori all'unisono.

Il modo di adoperare le voci nella distribuzione delle parti di teatro si faceva, non è molto, in Italia nel modo il più conveniente per ottenere il miglior effetto possibile nei pezzi d'assieme. Così si trovano in quasi tutte le opere due bassi, uno o due tenori, una *prima donna contralto*, o *mezzo soprano*, ed un soprano; il che, nella riunione delle voci, offriva l'assieme d'armonia il più soddisfacente. Non è la stessa cosa in Francia, ove è quasi sempre il poeta quegli che decideva della scelta degli attori, pel fisico e alcune qualità che non hanno rapporto colla musica. L'abitudine inoltre contratta di stabilire il modo di servirsene coi nomi degli attori che vi si sono distinti, ingombrava i nostri teatri di voci della stessa specie, perchè questi modi di adoperarli non differiscono che in gradazioni indifferenti per la musica. Così vi sono dei *Ellevioy*, dei *Philippes*, dei *Gavandau*, dei *Laruette* e dei *Trial*, che erano parti amorose o comiche, le cui voci erano da tenore; non vi erano bassi che per le parti grottesche dette *tabliers*, e per quelle dei padri e tutori, ne deriva quindi che se non vi si trovano personaggi in un'opera di questo genere, il compositore è obbligato a scrivere la musica per tenori e soprani. Con questi limitati mezzi si ponno fare de' bei pezzi musicali, romanze, arie e duetti piacevoli, ma giammai bei pezzi d'assieme, giammai si trova nelle voci armonia veruna. Questa è l'origine del poco effetto della maggior parte dei

finali delle opere comiche, e dell'inferiorità in cui la musica francese si trova rispetto all'italiana sotto questo riguardo. In questi ultimi tempi i compositori francesi hanno adottato il sistema italiano, e le forme delle opere ne provarono miglioramento.

Si in Italia che in Francia vi ha una specie di voce di basso che si chiama *baritono*, ed è fra il basso grave ed il tenore; produce buonissimo effetto quando si adopera nel suo vero carattere; ma ne' nostri teatri si è ostinati di farne pure dei tenori. Martin, Solié e Lays, che erano baritoni, contribuirono molto ad alterarne il carattere. Ora sembra che si ritorni ad idee più giuste, e che si senta la necessità di porre le voci ne' loro limiti naturali.

L'arte di ben scrivere per le voci in modo favorevole ai cantanti è meglio conosciuta dagli Italiani, che dai Tedeschi e Francesi; la cagione di questa diversità sta negli studii del canto che fanno parte della prima educazione de' compositori in Italia, mentre che i Francesi e i Tedeschi li negligentano assolutamente. Senza parlare dei vantaggi della lingua italiana, che sono incontestabili, vi si trova un non so che di facile e naturale nella disposizione delle frasi, nel carattere dei passi, nel loro concatenamento e nell'analogia del ritmo poetico col ritmo musicale, che favorisce l'emissione della voce e nel tempo stesso l'articolazione della gola e della lingua nel canto italiano; vantaggi che non s'incontrano che raramente nella musica francese, e più raramente ancora nella tedesca, perchè questa è spesso piena di modulazioni che fanno le intonazioni difficilissime. Altre volte si attribuiva la facilità del canto italiano

al ristretto giro delle sue modulazioni e delle sue forme; ma Rossini ha dimostrato colle sue opere che questo giro può ingrandirsi senza che il canto perda i suoi vantaggi. È supponibile che la popolarità che acquistò la sua musica in Francia contribuirà a migliorare il nostro metodo di canto; ma perchè la riforma sia completa, sarà necessario il concorso dei poeti e musici, come lo dimostrerò altrove.

Vi ha un punto su cui i compositori italiani portano tutta la loro attenzione per evitare la fatica ai cantanti, cioè i limiti nei quali essi mantengono le voci. Nella loro musica ciascun genere di voce percorre un'estensione almeno eguale a quella che gli si dà nella musica francese; ma i passi di grande estensione, sia all'acuto, sia al grave, non si presentano che di tanto in tanto, e la voce resta ordinariamente nel suo mezzo, mentre che nelle partiture francesi s'incontrano pezzi che, senza percorrere una grande estensione, son faticosi pel cantante, perchè posano lungo tempo su note poco favorevoli. Le opere di Gretry presentano molti esempi di questo errore. Una cantante andrà senza fatica ai suoni più alti della sua voce, come *do* o *re*, mentre gli sarà faticosissimo di cantare per lunga pezza su *mi*, *fa* e *sol*. La cosa riesce la stessa pei tenori, che si dividono in due generi di suoni distintissimi, cioè *i suoni di petto* ed *i suoni di testa*, che si chiamano qualche volta *voce mista* (1). Abbisogna il cantante di una grand'arte per indebolire più che è possibile

(1) Bennati ha dimostrato, nelle sue *Recherches sur le mécanisme de la voix humaine* (Paris 1832 in-8°), che il vero nome di questi suoni dev'essere *surlaryngiens*

il passaggio de' suoni di petto a quei di voce mista, e questi a quei di petto, in modo da rendere poco sensibile la diversità de' timbri; ha luogo questo passaggio nella maggior parte delle voci di tenore fra il *fa* e il *sol*. Ora si scorge che se il compositore fa aggirare il canto per lungo tempo su queste note, fa provare al cantante una fatica che nuoce allo sviluppo de' suoi mezzi, e che gli riesce più penoso di quello che gli sarebbe l'obbligo di salire a' suoni più alti delle voci da testa. Arrivano spesso ai cantanti accidenti di cui sono ben meno colpevoli che il compositore che ve li ha esposti.

Vi sono degli intervalli che la voce non può superare che con molta difficoltà, e che il cantante non fa sentire che con timidezza, perchè è molto difficile di intonarli con precisione. Questi intervalli sono quelli di quinta minore, di quinta eccedente, di quarta maggiore, o *tritono*, di quarta diminuita e seconda eccedente; il passaggio da una nota all'altra che formano questi intervalli non è naturale al movimento della gola, il che obbliga il cantante a preparazioni che non ha tempo di fare nei passi rapidi. Se qualche circostanza mette il compositore nella necessità di farne uso, bisogna che sia mediante note di certa durata.

Non sono soltanto i suoni che il cantante articola, i quali possono essere ostacoli alla precisione del suo canto; basta che il suo orecchio sia sturbato da una armonia estranea all'intonazione che egli deve pren-

(sularingeo), perchè il nome indica la parte dell'apparecchio vocale in cui si formano.

dere perchè egli non possa entrare in questa intonazione che con certezza. Per esempio, se egli deve far *do* #, e se l'accordo che precede contiene *do* ♮ nelle altre parti vocali o nell'accompagnamento, il ricordarsi di questo *do* ♮ occuperà l'orecchio del cantante in modo che egli non farà il *do* # che con incertezza, e raramente con precisione. Queste successioni di suoni che non hanno rapporto fra loro si chiamano *relazioni false.* Gli antichi compositori della scuola italiana le evitavano con diligenza; si trovano esse ad ogni piè sospinto nella musica della scuola attuale.

La scelta delle parole influisce molto sull'emissione dei suoni della voce, e l'arte del compositore consiste nel non situare certi passi, certe note che su sillabe che ne facilitano l'esecuzione. Un tal passo, una tal nota, che costano gran fatica al cantante su di una sillaba, gli sono facili su di un'altra. Ed è tanto più necessario di stare in guardia su questo punto allorchè si scrive musica su parole francesi, imperocchè questa lingua abbonda di sillabe sorde e nasali che fanno stuonare le voci. Per esempio, non si potranno mai fare suoni di buona qualità, nè si potrà articolare la gola in modo facile sulle sillabe *on*, *an*, *en*, *ein*, *if*, ecc.; bisogna dunque, allorchè s'incontrano queste sillabe nei versi lirici, che il musico li situi nel mezzo della voce, e che eviti di adattarvi passi o suoni sostenuti.

—

## CAPITOLO XVI.

### *Degli Strumenti.*

La natura stabilì gradazioni molto diverse nei differenti generi di voci; l'arte andò più avanti nella fabbricazione degli strumenti, i quali in origine furono costrutti secondo queste stesse voci. Il *suono*, come si sa, non è che la vibrazione di un corpo sonoro trasmesso e modificato per mezzo dell'aria; ma quanta varietà in queste modificazioni di un principio sì semplice! Qual diversità fra la natura di un suono di una campana e quella di uno strumento a fiato, a tastiera, ad arco, a corde pizzicate ed a fregamento! Finalmente, in ciascuna di queste grandi divisioni, quante gradazioni nella qualità de' suoni! E ciò nonostante non si è ancora tutto fatto, e ciascun giorno nuove scoperte, nuovi perfezionamenti aprono nuove strade in cui rimangono a farsi altre scoperte e ad introdursi nuovi perfezionamenti.

Gli strumenti più antichi di cui si fa menzione nella storia sono quelli a corde pizzicate, come le lire, le cetre e le arpe. I monumenti antichi ne offrono numerosi modelli; ma le forme sono diverse e caratteristiche presso i diversi popoli. Così le lire, le cetre appartengono particolarmente ai Greci, agli abitanti dell'Asia Minore ed ai Romani; l'arpa pare sia lo strumento dell'alta Asia, dell'Egitto e del nord dell'Europa.

La favola, che si frammischia in tutto nella storia dei Greci, attribuisce a Mercurio l'invenzione della

lira, che non ebbe originariamente che tre corde. Il numero di queste corde fu in appresso aumentato, ma non fu mai portato al di là di *sette*, il che lo rendeva uno strumento limitatissimo, perchè non aveva alcun manico, come le nostre chitarre, onde modificare le intonazioni di queste sette corde, le quali, per conseguenza, non poteano dare che sette suoni diversi. Di qui ne risultava che un musico non poteva cambiare di modo senza cambiare di lira. Le diverse lire si chiamavano *eythare*, *chelys* e *phorminx*. Questi strumenti si pizzicavano una volta colle dita, ma più spesso con una specie di uncinetto che si chiamava plettro, il che prova che non faceva suonare che una corda per volta.

L'origine dell'arpa è piena di oscurità. La si trova nell'India, in Egitto, sui monumenti i più antichi presso gli Ebrei, in Italia, presso un antico popolo per nome *Arpe*, presso gli Scandinavi e nell'antica Inghilterra, senza poter scoprire se tutti questi popoli l'avessero ricevuta da altri, o se l'avessero contemporaneamente inventata. L'uso dell'arpa presso gli antichi popoli dell'India e dell'Egitto fa presumere che i Greci ed i Romani ne avessero conoscenza, e che se ne servissero; ma il nome che noi le diamo non si trova presso nessuno scrittore antico. È credenza generale che il *trigono* od il *sambuco* non fosse altro che questo strumento. Un dotto commentatore delle poesie di Callimaco provò che tutti gli strumenti a corde oblique, come il *nablum*, il *barbitos*, il *magade*, il *psalterium* ed il *sambuco*, di cui si fa menzione nella sacra Scrittura e negli scritti dell'antichità, erano sul genere dell'arpa e

d'origine fenicia, caldaica o siriaca. Rispetto a' Romani, si crede che lo strumento che essi chiamavano *cinnara*, non sia altro che l'arpa, e che questo nome non sia che la traduzione di *kinnor* o *kinnar*, che nel testo ebraico della sacra Scrittura si chiama arpa di Davide. Il numero delle corde dell'arpa antica era di tredici in origine, ma questo numero fu successivamente aumentato fino a venti, ed anche fino a quaranta. Queste corde erano fatte di budello, come quelle delle nostre arpe, come si scorge in un epigramma dell'Antologia. Gli antichi popoli non pare abbiano avuto conoscenza delle corde d'acciaio, nè di ottone; ma parecchi autori danno per certo che essi usavano originariamente corde di lino; il che è difficile a credere, perchè queste corde non ponno dare che un suono sordo e quasi nullo.

Da principio l'arpa non ebbe alcun modo di modulazione, perchè era impossibile di porvi un numero sufficiente di corde per rappresentare tutti i suoni che corrispondono alle note espresse coi diesis e bemolli. Non fu che verso il 1660 che si immaginò, nel Tirolo, di aggiungere uncinetti allo strumento per alzare l'intonazione delle corde allorchè era necessario; ma incomodo era il servirsi delle mani per far muovere gli uncinetti. Un fabbricante di strumenti a corde di Donawerth, per nome Hochbruker, inventò, nel 1720, un meccanismo che si faceva muovere coi piedi, e che prese perciò il nome di pedale. Benchè molto imperfetti, i pedali erano utili; ma la difficoltà di muovere i piedi nello stesso tempo che le mani, difficoltà a cui non si era punto abituati, fu cagione di molti ostacoli all'inventore,

Nel 1740 l'arpa a pedali non era per niente conosciuta in Francia: chi l'introdusse fu un musico tedesco per nome Stect. Hochbruker, nipote del fabbricante di strumenti a corde, e buon arpista pe' suoi tempi, nè perfezionò l'uso verso il 1770. Ma fu principalmente Naderman, istrumentista a corde di Parigi, che portò al meccanismo dell'arpa a uncinetti tutta la perfezione di cui era suscettibile. Ciò nonostante, il principio di questo meccanismo era difettoso, e soggetto a molti accidenti; il che determinò Sebastiano Erard a surrogarlo con un meccanismo meglio concepito, in cui una forchetta pizzicava la corda senza tirarla fuori dalla linea verticale, come avveniva nell'arpa a uncinetti. L'esito della sua invenzione lo condusse poi a perfezionare le innovazioni di cui era l'arpa suscettibile, dando a ciascuna corda la possibilità di dare tre intonazioni, cioè il ♭, ♮, il ♯, il che fece per mezzo di un meccanismo *a doppio movimento*. Non pare possibile che nulla si possa aggiungere a queste arpe; ora vi si trova tutta la perfezione desiderabile.

Dissi che punto non si conobbero presso i Greci le istrumentazioni a corde pizzicate aventi un manico sul quale si appoggiano le corde in diversi luoghi per modificarne le intonazioni; ma i monumenti egiziani offrono alcuni esempi di questo genere di strumenti, il che potrebbe far credere che questo popolo fu assai avanzato nella musica. L'origine degli strumenti a corde pizzicate si trova nell'Oriente. La *vina* dell'India, che consiste in un corpo di canna indiana attaccato a due grandi corregge, e che porta parecchie corde, che si appoggiano su cavalletti per mezzo

delle dita, pare sia stato il tipo di questi strumenti; ma è sopratutto l'*ecud* o *luth* degli Arabi, portati in Europa dai Mori di Spagna, che servì di modello a tutti gli strumenti di questa specie, perchè questi non sono che varietà più o meno complicate.

Il corpo del liuto, convesso dalla parte del dosso ed a tavola piatta, ha un manico largo composto di dieci caselle per porre le dita onde cangiare tuono. È composto di undici corde, di cui nove sono doppie, tre all'unissono e sei all'ottava. Le due prime, o *cantini*, sono semplici. Questo strumento è difficile a suonare ed abbisogna di grande studio. Era una volta coltivato con buon esito; Berard, in Germania, e due musici per nome Gaulthier, in Francia, se ne resero celebri nel diciasettesimo secolo. Dal vocabolo luth si fece *lutiere*, che significò prima un fabbricante di liuti, e che si applicò poi a tutti i fabbricanti di strumenti a corde, ed anche ai costruttori di strumenti a fiato.

Un'imitazione del liuto, di proporzioni ben più considerevoli, e composto di un gran numero di corde, si chiamò una volta *arciluto*. Di tutti gli strumenti dello stesso genere, quello aveva il suono più robusto. Ma la eccessiva larghezza del suo manico, che lo rendeva molto incomodo a suonare, lo fece abbandonare.

La *tiorba* era anche un genere di liuto che aveva due manici uniti parallelamente; il più piccolo di questi rassomigliava a quello del liuto, e portava lo stesso numero di corde; ma il secondo, che era molto più grande, sosteneva le ultime otto corde che erano destinate ai bassi.

Due altre specie di liuti erano molto in uso verso il principio del diciottesimo secolo; il primo di questi strumenti si chiamava la *pandora*. Conteneva lo stesso numero di corde che si accordavano allo stesso modo; ma in luogo di essere di budello, erano di metallo. Vi si scorgeva pure un'altra differenza nella sua forma. In luogo di essere convesso, il dosso della *pandora* era piatto. Il secondo strumento, sul genere del liuto, era la *mandora*. Questo non portava che quattro corde, che erano accordate di quinta in quarta. Si abbassava qualche volta la corda più alta al cantino di un tuono per ottenerne altri accordi: questo si chiamava dai Francesi *jouer à corde avalée*. Questi due strumenti son fuori d'uso già da gran tempo.

Finalmente un piccolo strumento, che appartiene al genere del liuto, si chiama *mandolino*. Il corpo è rotondo come quello del liuto, ma il manico ha maggiori rapporti colla *chitarra*, di cui parlerò quanto prima. Il *mandolino* si tiene colla mano sinistra e se ne cavano i suoni per mezzo di una penna, che si tiene all'estremità del pollice e dell'indice; ma bisogna che l'indice sia sempre sotto il pollice senza stringere la penna. Le quattro corde di questo strumento sono accordate all'unissono come quelle del violino. In Italia vi sono mandolini a tre corde, altri a cinque, il cui accordo varia a capriccio de' maestri. Il *catuscione* o *colascione*, piccolo strumento di manico lunghissimo, di cui fa uso il popolo napolitano è una specie particolare di mandolino che si suona pure con una penna. Esso si compone ordinariamente di tre corde, ma qualche volta non ne ha che due.

Tutta questa famiglia di liuti disparve dalla musica europea, e non si ritrova più che nell'Oriente, ove è in gran voga nei concerti. Nei secoli decimosesto e decimosettimo godeva esso il primo posto in ciò che si chiama musica da camera, e con questi stessi strumenti si accompagnavano i madrigali, villanelle, canzoni da tavola ed altre che erano sempre eseguite da parecchie parti. Tutti i concerti che rappresentano i quadri di Tiziano, di Valentino e di altri antichi pittori della scuola italiana, presentano questa riunione di strumenti a corde pizzicate e di cantanti.

Benchè non avessero essi che una qualità di suono poco penetrante, questi stessi strumenti facevano anche parte delle orchestre nell'origine dell'opera. Ne abbiamo un esempio nel dramma musicale intitolato: *Il S. Alessio*, composto da Stefano Landi nel 1634. L'istrumentazione di quest'opera composta di tre parti distinte di violini, di arpe, di liuti, di *tiorbe*, di bassi, di viole e di clavicembali pel basso continuo. Una simile orchestra parrebbe oggidì ben muta, ma originale ne sarebbe l'effetto.

La chitarra pare sia originaria della Spagna, benchè la si trovi in alcune parti dell'Africa. È conosciuta in Francia fin dal secolo undecimo; ove era detta *guiterne*. È quasi il solo degli strumenti a corde pizzicate ed a manico che sia rimasto in uso. Si sa che il corpo della chitarra è piatto da due parti, e composto di sei corde, ed il suo manico è diviso per caselle per porvi le dita. In Francia, in Germania ed in Inghilterra l'arte di suonare la chitarra è portata ad un altissimo punto di perfezione; in questi ultimi tempi, Sor, Aguado, Huerta e Carcassi ne fecero

uno strumento di concerto, e son giunti ad eseguirvi della musica complicatissima a parecchie parti; ma in Ispagna, paese originario di questo strumento, non se ne servono che per accompagnare i *boleros*, i *tirannas* ed altre arie nazionali, e quelli che se ne servono suonando, la suonano per istinto battendo le corde o fregandole col dosso della mano. Tutte le ricerche fatte per iscoprire se i popoli antichi conoscessero gli strumenti ad arco furono infruttuose, o piuttosto è presso a poco dimostrato che fu loro del tutto sconosciuto. Egli è vero che si citò una statua d'Orfeo che tiene un violino da una mano ed un archetto da un'altra; ma osservandola da vicino, si scorse che il violino e l'archetto furono un'aggiunta dello scultore che ristaurò la statua. Si citarono pure passi di Aristofane, di Plutarco, di Ateneo, di Luciano, in cui si pretendeva di trovar la prova dell'esistenza dell'archetto presso ai Greci: ma il più piccolo esame fece svanire tutte queste pretese prove.

Nessun dubbio che gli strumenti a tavola d'armonia, a manico od a corde poste sul cavalletto e messe in vibrazione da un archetto non siano originarie dell'Occidente; ma a qual epoca ed in qual parte d'Europa furono inventate? ecco quanto non è facile a decidere. Si trova fra i Galli uno strumento di forma quasi quadrata con un manico e corde poste su di un cavalletto. Questo strumento, che sembrava esistere nel paese da tutta l'antichità, si chiama *crwth*, e si suona per mezzo di un arco. Lo si tiene in Inghilterra come il padre delle diverse specie di viole e violini.

I monumenti gotici del medio evo, e particolarmente

le grandi porte delle chiese del decimo secolo, sono i più antichi ove si trovino strumenti di specie generica che si chiama *viola;* ma si sarebbe ancora nell'incertezza sulla divisione di questa specie di strumenti, se il manoscritto di un Trattato di musica, composto da Gerolamo di Moravia nel secolo decimoterzo, non avesse tolti tutti i dubbi a questo riguardo. Vi si trova che la viola si divideva in due sorta di strumenti: la *rubèbba* e la *viola* o *ghironda* (1). La rubebba non aveva che due corde che si accordavano alla quinta; la *vieille* ne aveva cinque il cui accordo si faceva in diversi modi. Questi strumenti non avevano precisamente la forma de' nostri violini e delle nostre viole: la tavola armonica al di sopra, e il dosso dello strumento non erano punto separati come in questi per mezzo della parte intermezza che si chiama stecca (*eclisses*); il dosso era rotondo come quello de' mandolini, e la tavola era collata sulle estremità. Più tardi queste rubebbe e queste viole andaron soggette a diverse modificazioni e diedero origine a diverse *viole*, cioè: la *viola* propriamente detta, che si poneva sulle ginocchia, e che era composta di cinque corde; il soprano *della viola*, che aveva cinque corde accordate alla quinta della viola; il *basso di viola*, che gl'Italiani chiamavan *viola da gamba*, per distinguerla dalle altre che spesso si chiamavano *viola da braccio;* il basso di viola era spesso composto di cinque corde, tante volte di sei; il *violone* o gran viola, che era appoggiata ad

(1) La *viola d'orbo*, come la chiamano gli Italiani, o *ghironda*, detta dai Francesi *vieille*, non ha alcuna somiglianza colla *viola* dei nostri giorni; questa nell'antico linguaggio francese era detta *rote*.

un piede aveva sette corde; e l'*accordo*, altra specie di *violino*, che era composta di dodici corde ed anche di quindici, parecchie delle quali suonavano in una volta, e facevano armonia a ciascun colpo d'arco. Il *violino* e l'*accordo* avevano un manico diviso in caselle come il liuto e la chitarra; non si potevano suonare che in piedi a cagione delle loro grandi proporzioni. Vi fu pure una specie di viola che si chiamava *viola d'amore*. Le sue proporzioni a poco presso erano quelle dell'*alto* della viola; era composta di quattro corde di budello attaccate come negli altri strumenti, e di quattro corde d'*ottone* che passavano sotto il tasto, e che erano accordate all'unisono colle corde di budello, producevano suoni dolci ed armonici, quando lo strumento era suonato in un certo modo. La viola d'amore è uno strumento più moderno degli altri.

Verso il secolo decimoquinto pare che in Francia si riducesse la viola a proporzioni più piccole per farne il *violino*, come lo si conosce oggidì, e per limitare questo strumento a sole quattro corde. Ciò che può far credere che questa riforma si fece in Francia, si è perchè il violino è indicato negli scritti italiani verso solo la fine del secolo decimosesto sotto il nome di *piccoli violini alla francese* (*petits violons à la française*). Si compone il violino di quattro corde accordate per quinte *mi, la, re, sol*. Serve pel soprano. La superiorità de' suoni del violino su quelli delle viole, lo fece a queste ben presto preferire, e diventò di un uso generale. Abili fabbricanti di liuti si formarono in Francia, in Italia, in Germania, e dalle loro fabbriche uscirono violini eccellenti, che sono pur ora ricercatissimi dagli artisti. Fra questi fab-

bricanti si distinguono Nicola ed Andrea Amati di Cremona, alla fine del secolo decimosesto; Antonio e Gerolamo Amati, figli di Andrea; Antonio Stradivari, allievo degli Amati, come pure Pietro Andrea Guarneri e Giuseppe Guarneri; Giacomo Steiner tirolese, pure allievo degli Amati, e parecchi altri. I violini di questi abili artisti si vendono da *cento luigi* fino a *seimila franchi*. Oggidì se ne fanno imitazioni molto buone, ed anzi per la loro rassomiglianza cogli antichi strumenti, ingannano abili conoscitori. Queste imitazioni non costano che trecento franchi.

Di tutte le antiche viole non si conservò che quella che si chiama propriamente *viola* o *alto* o *quinta*, e che si ridusse a quattro corde che sono accordate una quinta più bassa di quelle del violino. Questo strumento fa l'uffizio di contralto nell'orchestra.

La viola da gamba, strumento difficile a suonarsi e i cui suoni erano un poco sordi, scomparve per lasciar il suo posto al violoncello, meno seducente forse negli assoli, ma più energico e più adatto per gli effetti d'orchestra. Fu introdotto in Francia sotto il regno di Luigi XIV da un fiorentino per nome Giovanni Battistini; ma non fu definitivamente sostituito alla bassa viola da gamba che verso il 1720.

Il *violino* e l'*accordo*, strumenti usati nelle orchestre per suonare il basso dell'armonia, avevano il difetto di tutte le specie di viole, quello cioè di non produrre che suoni sordi e privi di energia. A misura che più risplendette la musica, fu d'uopo pensare a dar maggior forza al basso.

Fu per ottenere questo scopo che si costrussero in Italia contrabassi sul principio del secolo decimot-

tavo. Questi strumenti che oggidì sono il fondamento, non vennero adottati in Francia che con molta difficoltà. Il primo contrabasso s'introdusse all'Opera nel 1700: e chi lo introdusse fu un musico per nome Monteclair che lo suonava: nel 1757 nelle orchestre di questo teatro non ve n'era che uno, e non se ne faceva uso che al venerdì, che era il giorno dello spettacolo all'Opera. Gossec ne fece aggiungere un secondo; Filidor, compositore francese, ne introdusse un terzo nell'orchestra per la prima rappresentazione della sua opera *Ermelinde*, e successivamente il numero di questi strumenti si aumentò fino ad otto. Il contrabasso è composto di tre grosse corde che suonano all'ottava inferiore de' suoni del violoncello. Queste corde sono in numero di tre per contrabassi francesi, e si accordano per quinte; i contrabassi tedeschi ed italiani portano quattro corde, accórdate per quarte; è preferibile quest'ultimo sistema perchè fa lo strumento più facile a suonarsi.

La terza specie di strumenti a corde è quella in cui le corde sono poste in vibrazione per mezzo del tasto; questi strumenti sono di due sorta. Il primo ha per origine l'imitazione dei liuti ed altri strumenti le cui corde erano pizzicate da una penna o da un pezzo di scaglia di tartaruga; imitazione che si eseguisce con un meccanismo che aveva il vantaggio di offerire i mezzi di abbracciare una maggiore estensione di suoni, che non si poteva eseguire su tutte queste specie di liuti. Il primo strumento di questo genere fabbricatosi fu il *clavicitherium*, che portava corde di budello che si metteva in vibrazione col mezzo di un pezzo di bufalo spinto dai tasti della tastiera. La *vir-*

*ginale* era pure uno strumento a corde ed a tasti. Si disse più volte che il nome di questo strumento era una lusinga per Elisabetta, regina d'Inghilterra, che lo suonava e che molto l'amava; ma è un errore perchè la virginale esisteva già nel 1530, e portava lo stesso nome. Il *gravicembalo* era anche già stato inventato in questa epoca. Questo strumento, il più grande di tutti quelli della sua specie, aveva quasi la forma de' piano-forti a coda de' nostri dì. Aveva spesso due tastiere che si potevano suonare assieme, e che facevano suonare nel tempo stesso due note accordate all'ottava per ciascun tasto. Le corde del gravicembalo erano poste in vibrazione da linguette di legno armate di un pezzo di penna o di bufalo che erano sollevati dai tasti della tastiera. L'estremità della penna o del bufalo si piegava appoggiandosi sulla corda e la faceva suonare nello scappare. La *spinetta*, che non era che un gravicembalo quadrato, era costrutta sullo stesso principio. Ve n'era una specie particolare, il cui suono era dolcissimo, e che si chiama perciò *sordina*. Il gravicembalo, la spinetta ed il clavicordo continuarono ad essere in uso fino verso il 1785.

L'altra specie di strumenti a tasto ebbe per modello gli strumenti orientali per nome *cânon* e *psalterium* o *psalterion*. Si sa che il psalterion, di cui si faceva grand'uso in altri tempi, è composto di una cassa quadrata su cui era collata una cassa d'abete. Eran tese su questa tavola corde di filo di ferro o di ottone per mezzo di caviglie ed accordate in modo da produrre tutti i suoni della scala. Quegli che suonava questo strumento teneva in ciascuna mano una pic-

cola bacchetta con cui faceva oscillar le corde. Questo strumento era poi incomodo e limitato ne' suoi mezzi; si pensò a perfezionarlo, e dalle ricerche fattesi a questo proposito nacque il *clavicordo*, che consisteva in una cassa armonica di forma triangolare, con una tavola armonica con caviglie a cui si attaccavano le corde d'ottone, ed una tastiera che faceva muovere piccole lamine di rame, le quali facevano vibrare le corde.

Fu questo stesso strumento che diede più tardi l'idea del piano-forte. Il suono aspro e qualche volta spiacevole del gravicembalo, della spinetta ed anche del clavicordo, aveva determinato da lungo tempo alcuni costruttori di clavicembali a cercare i mezzi di produrne de' più dolci; già nel 1716, un fabbricante di Parigi per nome Marius, aveva presentato all'esame dell'Accademia delle scienze due clavicembali in cui egli aveva sostituiti piccoli martelli alle linguette per far suonar le corde. Due anni dopo Cristoforo Fiorentino perfezionò quest'invenzione e fece il primo piano-forte, che servì di modello a quelli fattisi in appresso, ma pare che i primi saggi di questo genere fossero accolti freddamente, perchè non è che verso il 1760 che Zumpe in Inghilterra, e Sibermann in Germania ebbero fabbriche regolari, e cominciarono a moltiplicare i piano-forti. Nel 1776 i fratelli Erard fabbricarono i primi strumenti di questo genere, che si fossero costrutti in Francia, perchè fino allora si doveva farli venire da Londra. I primi piano-forti che si costrussero in quest'epoca non avevano che un'estensione di cinque ottave, ed i martelli battevano su due corde all'unisono per ciascuna nota. In se-

guito l'estensione della tastiera fu successivamente portata fino a sett'ottave (1), ed il numero delle corde appartenente a ciascuna nota venne fino a tre, affinchè il suono avesse maggior corpo e forza. Si fecero numerosi cangiamenti o perfezionamenti nella fabbricazione de' piano-forti. Il loro volume fu aumentato, il loro meccanismo subì mille trasformazioni, la loro qualità del suono lasciò di essere magra e stridente per diventare morbida e potente. La forma stessa dello strumento variò molto; se ne fece un quadrato lungo, che sono quelli più comunemente usati: a *coda*, cioè della forma dei gravicembali; *verticali*, le cui corde sono verticali od oblique, e di molte altre forme che troppo lungo sarebbe qui il noverare. I piano-forti inglesi ebbero per molto tempo una superiorità incontestabile sugli altri, principalmente i *piano-forti a coda*; ma ora se ne costrussero a Parigi di quelli che ponno stare a petto con essi sì per la qualità de' suoni che pel meccanismo. I piano-forti tedeschi, e sopratutto quelli di Vienna, sono eccellenti, ma meno potente è il loro suono. Il loro meccanismo leggerissimo facilita l'esecuzione delle difficoltà.

Da tutto quello che si disse, risulta che gli strumenti che hanno per principio corde flessibili e sonore sono suscettibili di molta varietà, e subirono modificazioni di ogni genere, come tutto quello che appartiene alla musica: le stesse circostanze si fanno notare negli strumenti che hanno per principio sonoro l'aria spintavi dentro. Questi strumenti

(1) Ora Pape fabbricante a Parigi fece grandi piani a 8 ottave.

si dividono in tre specie: 1° i flauti che suonano per mezzo dell'aria introdotta in un tubo da un orifizio laterale o superiore; 2° gli strumenti ad ancia, in cui le vibrazioni di una linguetta flessibile producono il suono; 3° gli strumenti a bocchino, in cui le intonazioni si formano col mezzo delle modificazioni del movimento e della posizione delle labbra.

I flauti di una forma qualunque si trovano appo tutti i popoli che coltivaron la musica. L'India, l'Egitto, la Cina ne offrono varietà che risalgono a tempi antichissimi. I Greci ed i Romani avevano flauti di forme diverse per la maggior parte delle loro cerimonie religiose, pei banchetti, i matrimonii, i funerali, ecc. Il flauto parecchie canne di diverse lunghezze che si scorge ancora fra le mani di alcuni musici ambulanti, pare sia il più antico strumento di cui abbiano fatto uso i Greci; essi attribuivano la loro invenzione a Marsyas. Dopo questo veniva il flauto *frigio*, che non aveva che un sol cannello forato in tre parti, e che si suonava ponendo un'estremità dello strumento nella bocca: il flauto doppio, composto di due cannelli bucati che si riunivano verso ad un sol orifizio, che si chiamava *imboccatura*; si tenea con due mani. È il solo strumento dell'antichità che possa far credere che i Greci ed i Romani abbiano conosciuta l'armonia; perchè non è presumibile che i due cannelli fossero destinati a suonare all'unisono. Alcuni critici credettero che i due cannelli di questo flauto non suonassero punto assieme, e che se ne servissero per passare da un tuono ad un altro. Tutto questo è oscurissimo. Le tre specie di flauti principali, di cui si parlò, si divide-

vano in una infinità di altri; gli archeologi pretendono che il numero delle diversità fosse più di duecento.

Si agitò spesso questa quistione: se i Greci ed i Romani conoscessero il *flauto storto* (*traversière*), che è il solo di cui si fa ora uso nella musica regolare? Momumenti antichi recentemente scoperti risolsero la quistione mostrando su di un basso rilievo un genio che suona questo flauto. Questo spiega i passi degli scrittori antichi, che stabiliscono in molte parti le diversità del *flauto dritto* dall'*obliquo*. Questo flauto obliquo non era che il flauto *storto*, *traversière*.

Una volta non si faceva uso in Francia che del *flauto a becco*, quello cioè la cui imboccatura era situata ad una delle estremità. Tutte le parti del flauto che sono indicate nelle opere del secolo di Luigi XIV, si suonavano con un flauto di questa specie. Si chiamava anche *flauto dolce* o *flauto d'Inghilterra*. In seguito si diede il nome di *flauto tedesco* al *flauto storto*, perchè il suo uso si rinnovò dapprima in Germania fino verso la fine del secolo decimottavo; egli non portò che sei buchi che si chiudevano colle dita, ed un settimo che si apriva per mezzo di una chiave. Questi, come la maggior parte degli strumenti a fiato, era imperfetto in parecchie note che mancavano di precisione; le imperfezioni furono corrette per mezzo delle chiavi che vi si aggiunsero e che sono ora in numero di *otto* (1).

(1) Si fabbricarono in Germania dei flauti con persino 17 chiavi; essi hanno una estensione più grande degli altri, ma questa moltiplicità di chiavi è di molto imbarazzo, e ne riesce molto alterata la sonorità.

Queste chiavi hanno inoltre procurato la facilità di eseguire molti passi che si potevano fare sull'antico flauto. Il flauto subì in certo modo una trasformazione completa per la nuova disposizione introdotta da Boehm, flautista tedesco. In grazia di questa disposizione i buchi furono situati ove dovevano essere naturalmente, o furono considerabilmente ingranditi. Lo strumento divenne più giusto; molti passi, ineseguibili sull'antico flauto, diventarono facili, e la potenza sonora del *flauto Boehm* è maggiore: ma la qualità pura, brillante, argentina che si aveva nell'antico strumento non la si ha più nel nuovo. Ciò nonpertanto pare che una nuova costruzione del flauto coi principii di Boehm modificati, gli abbia ridonato il suo primiero effetto, diminuendo un poco la grandezza dei buchi.

Il flauto è naturalmente nel tuono di *re*, ma ciò non impedisce che sia suscettibile di essere suonato in tutti gli altri tuoni. Nella musica militare e nella musica di strumenti a fiato, che si chiama *musica d'armonia*, si fa uso di flauti un po' più piccoli; questi sono accordati in *mi bemolle*, in *fa*, ecc. Un'altra specie di piccolo flauto, che si chiama *ottavino* o *piccolo*, è pure in uso nell'orchesta allorchè si vogliono ottenere effetti brillanti, od allorchè si vogliono fare imitazioni materiali, come il soffio de' venti nella tempesta. Il *piccolo*, le cui proporzioni sono la metà più piccole del flauto ordinario, sono un'ottava più alta; ciò che forma la qualità del suono stridulo e spesso spiacevole. I compositori della scuola attuale spingono l'uso di questo strumento fino all'abuso.

La materia di cui i flauti sono ordinariamente fatti

è il martello, l'ebano o l'acero, ecc.; ma tutti questi legni hanno l'inconveniente di riscaldarsi per via del fiato, e di far variare l'intonazione dello strumento. Per ovviare questo inconveniente, si fecero flauti di cristallo che erano quasi invariabili, ma il loro peso, incomodo nell'esecuzione, e la loro fragilità li fece abbandonare; si trovò più semplice e più utile di adattare al flauto ordinario un corpo a pompa che si tira allorchè si riscalda il flauto, e che ristabilisce l'equilibrio allungando il tubo.

Di tutti gli antichi flauti a becco, un solo rimase in uso; è il *flagioletto*, il cui effetto è piacevole nelle orchestre da ballo. Era una volta questo strumento assai difettoso sotto il rapporto della precisione, e molto limitato in quanto a' suoi mezzi di esecuzione: ma lo si ha molto perfezionato da qualche anno per mezzo delle chiavi che vi si aggiunsero.

Fra tutte le varietà di *strumenti a linguetta*, di cui si fece uso in diverse epoche, non si conservò che l'*oboe*, il *corno inglese*, il *clarino* ed il *fagotto*.

Il più antico di questi strumenti è l'oboe; perchè i suonatori se ne servivano già fin verso la fine del secolo decimosesto. A quell'epoca era uno strumento grossolano, di suono duro e rauco, che non aveva che otto buchi senza chiavi. La sua lunghezza era di due piedi. Rimase lungo tempo imperfetto; il che non permetteva di adoperarlo nell'orchestra che per la musica campestre. Non si cominciò ad aggiungergli chiavi che verso il 1670. I Besozzi, che si resero celebri pel loro talento con questo strumento, cercarono di perfezionarlo; un fabbricante di strumenti a corde e a fiato di Parigi, per nome *De Lusse*, v'aggiunse

una chiave verso il 1780; ed alcuni altri perfezionamenti introdotti in questi ultimi tempi lo hanno portato ad un punto di perfezione che nulla lascia a desiderare. La sua estensione è ora maggiore di due ottave e mezza.

La qualità del suono dell'oboe si presta maravigliosamente all'espressione quando sia ben suonato; questo suono ha maggior accento, più varietà che quello del flauto; quantunque sia l'effetto di un piccolo strumento, ha maggior potenza, e si fa spesso sentire in masse d'orchestre le più formidabili. L'oboe era lo strumento a fiato acuto, di cui più frequentemente si servivano da quarant'anni in qua. Conviene egualmente agli effetti dell'orchestra ed agli assoli.

Lo strumento a cui si diede impropriamente il nome di *corno inglese*, può essere considerato come il contralto dell'oboe, di cui egli è un'altra specie. Le sue dimensioni sono molto più grandi, in modo che per facilitarne l'esecuzione si fu obbligato a curvarlo. Il corno inglese suona una quinta più bassa dell'oboe a cagione della lunghezza del suo tubo. Il suono è piagnoloso, e non è adattato cha a movimenti lenti, a romanze, ecc. È uno strumento moderno, che non era conosciuto verso il 1770.

Il *fagotto* che appartiene anche alla famiglia degli oboe, e che ne è il basso, fu inventato nel 1539 da un monaco di Pavia chiamato Afranio. Gl'Italiani lo chiamarono *fagotto*, perchè è fatto di parecchi pezzi di legno riuniti in fascie. La sua estensione è di tre ottave e mezza circa; la sua nota più grave è il *si b* sopra il rigo in chiave di *fa*. La forma di questo stru-

mento subì molte modificazioni, e malgrado i lavori di molti artisti ed abili fabbricanti di liuti, si è ancora lontani dal punto di perfezione. Parecchie delle sue note sono false e non possono essere corrette fino ad un certo punto che dall'abilità dell'artista che lo suona. Quasi tutti i suoi suoni gravi sono troppo bassi paragonati ai suoni alti. Le sue chiavi furono moltiplicate fino al numero di quindici, ed i suoi mezzi d'esecuzione divennero più ricchi, ma non furon corretti tutti i suoi difetti. Parecchi suoni non cessarono di essere sordi, altri restaron falsi, principalmente nel basso. È probabile che non si vinceranno i suoi difetti che col forare lo strumento su principii migliori con un sistema nuovo. Forse abbisognerà cangiare la sua forma e curvare la sua estremità, per riscaldarlo più prontamente.

I difetti da me notati nel fagotto sono tanto più notevoli, in quanto che esso è uno strumento indispensabile nella composizione delle orchestre. In un tempo stesso esso adempie all'uffizio di tenore e di basso degli strumenti a linguetta, e lega le diverse parti dell'armonia. È di miglior esito nell'orchestra che nell'*a solo*. Il suo suono è tristo e monotono allorchè è solo.

Qualche volta si fa uso in Germania di un contrabasso di fagotto, che in Italia si chiama *contro-fagotto* o *fagottone;* le sue proporzioni sono molto più grandi di quelle del fagotto di cui fa l'ottava bassa. Questo strumento è difficile a suonarsi, ed esige che l'esecutore sia di una costituzione robusta. Questi ha il difetto di articolare lentamente i suoni.

Il clarinetto è uno strumento molto più moderno

che l'oboe ed il fagotto, perchè non fu inventato che nel 1690 da Giovanni Cristoforo Denner, liutiere di Norimberga. Prima non ebbe che una chiave sola, e non fu che di un rarissimo uso a cagione delle sue numerose imperfezioni; ma la bellezza de'suoi suoni determinò alcuni artisti a cercare miglioramenti nella sua costruzione. Insensibilmente il numero delle sue chiavi si accrebbe fino a cinque, ma giunto a questo punto, non offrì ancora che poche risorse. Ciò non ostante esso rimase in questo stato dal 1770 fino al 1787, in cui gli fu aggiunta una sesta chiave. Finalmente il numero di queste chiavi si portò successivamente fino a quattordici, ma non vi scomparvero tutti i difetti. Oltre le difficoltà di esecuzione che ancora si danno, parecchie note mancano di precisione e di sonorità. La cosa è la stessa sì pel clarinetto che pel fagotto; abbisognerebbe che il suo tubo fosse forato giusta un miglior sistema acustico. La moltiplicità delle chiavi negli strumenti a vento corregge i difetti di precisione, ma nuoce alla sonorità.

Sono tali le difficoltà che s'incontrano nel suonare il clarinetto, che lo stesso strumento non può servire per suonare in tutti i tuoni. I tuoni che contengono molti diesis esigono un clarinetto particolare; e lo stesso accordo pe' tuoni che contengono molti bemolli. Per comprendere questo bisogna sapere che più il tubo dello strumento è corto, più alte sono le sue intonazioni, e queste intonazioni si abbassano a misura che si allunga il tubo. Ne risulta quindi che se si allunga il clarinetto in modo che il suo *do* sia all'unisono di *si b*, egli basterà fare lo strumento di

questa dimensione perchè esso produca il *si b* suonando in *do*: egli sarà dunque dispensato di eseguire le note che presentano difficoltà a vincersi nell'esecuzione. Se si continua ad allungare il clarinetto in modo che *do* suoni come *la*, l'effetto che produrrà l'artista suonando in *do* sarà come se suonasse in *la*, con tre diesis in chiave. Tale è la spiegazione di questi vocaboli di cui si servono i musici: *clarinetto in do, clarinetto in si b, clarinetto in la.*

Il clarinetto non fu introdotto nelle orchestre francesi che nel 1757; dopo d'allora esso venne di un uso generale, non solo nelle orchestre ordinarie, ma nelle orchestre militari, in cui fa una parte principale. Il suono di questo strumento è copioso, pieno e grazioso, e di una qualità che non rassomiglia a quello di nessuno strumento, particolarmente nella parte grave, che si chiama il cannello. Se ne fa uso nella musica militare per gli assoli di clarinetti in *mi b* o in *fa*, il cui suono acuto e penetrante s'addice a questo genere di musica destinata ad essere intesa in piena aria. Si danno pure clarinetti grandissimi che suonano una quinta più bassa dei clarinetti in *do*, e che hanno una qualità di suono concentrato; si chiama clarinetto contralto. Sono questi i contralto del clarinetto. Poscia fu costrutto un clarinetto basso che non offre maggiori difficoltà nell'esecuzione del clarinetto ordinario, e che completa questa famiglia di strumenti.

Nella terza specie degli strumenti a fiato che si suonano con un'imboccatura aperta, sono compresi i *corni*, le diverse specie di *trombe*, i *tromboni*, il *serpente* e gli *oficleidi*.

Le arie da caccia non furono suonate nelle prime opere che da cornette fatte di corno e perforate; questi strumenti grossolani si chiamavano *cornette a bocchino*. Il corno da caccia fu inventato in Francia nel 1680, ma prima non servì che per l'esercizio di cui porta il nome. Trasportato in Germania, vi fu perfezionato, e fu applicato all'uso della musica. Nel 1730 si cominciò dal farne uso in Francia, ma non fu introdotto nell'orchestra dell'Opera che nel 1757. I suoni che allora si potevano ricavare erano scarsi, ma nel 1760 un tedesco, per nome Hampl, trovò che era possibile di farvene uscire degli altri coprendo in parte colla mano la parte aperta dello strumento, che si chiama *padiglione*. Questa scoperta aperse la carriera ad abili artisti che si dedicarono allo studio del corno. Un altro tedesco, per nome Haltemhoff, compì i miglioramenti di questo strumento aggiungendovi una tromba a scanalatura, per mezzo della quale se ne regola la precisione, allorchè le intonazioni crescono pel calore.

È natura del corno di non dare che certe note di un suono puro, franco ed aperto; gli altri suoni non si ottengono che col mezzo della mano, e sono molto più sordi; si chiamano *suoni da bocca*. Ma come si danno tuoni in cui questi suoni da bocca sono precisamente quelli che s'intenderebbero più spesso, il che sarebbe di nessun effetto, s'immaginò di aggiungere al corno tubi d'allungamento, le cui funzioni sono di cambiare il grado di elevatezza dello strumento, come si cambia quello del clarinetto allungando il suo tubo. Per esempio, se si suppone che il corno è in *do*, si comprende che aggiungendovi

un tubo che abbassi *do* di un tuono, il corno sarà in *si b*, e tutti i suoni aperti del tuono di *do* saranno suoni aperti del tuono di *si b*. Se il tubo aggiunto è più grande, esso porrà il tuono del corno in *la*, se è più grande ancora, in *sol*, così di seguito. Ne risulta quindi che l'artista suona sempre in *do*, e che il tubo aggiunto fa la trasposizione necessaria.

Ingegnoso è questo sistema, e soddisfarebbe a tutti i bisogni se la musica non modulasse, o se, modulando, lasciasse il tempo per cangiare il tubo trasportore; ma la cosa non va di questo passo. Il compositore si trova dunque obbligato di sopprimere le parti de' corni in certe parti in cui esse darebbero effetti buonissimi, o di scriverli in suoni da bocca che non riproducono il suo pensiero. A togliere questo inconveniente del corno ordinario un musico tedesco per nome Tœlzel, immaginò di aggiungervi stantuffi per mezzo dei quali poneva a volontà la colonna d'aria del corno in comunicazione con quella dei tubi addizionali, e con questo mezzo egli otteneva in tutte le note suoni aperti. Questo miglioramento perfezionato da parecchi fabbricanti di strumenti di rame, è oggidì in grand'uso nelle orcheste, particolarmente per le parti di secondo e quarto corno, o corno basso, perchè gli stantuffi danno il mezzo di produrre le note gravi in suoni aperti molto più forti che i suoni chiusi dell'antico corno. Però il corno ordinario e senza stantuffi si usò per gli assoli, poichè la sua qualità di suono è più pura e più argentina. I compositori che adoperano parecchie paia di corni nelle grandi composizioni scrivono per due o tre corni senza stantuffi e due o quattro con stantuffi.

Verso il 1832 si cominciò a introdurre in Francia piccoli corni o cornetti a stantuffi, che si ponno considerare come il soprano del corno. Ben suonato da alcuni buoni artisti, questo strumento incontrò assai, particolarmente nelle orchestre da ballo; ciò nonostante il cornetto a stantuffi non si adoperò molto come lo avrebbe potuto essere pei suoi effetti nuovi nell'armonia.

Il corno è uno strumento prezioso per la varietà de' suoi effetti; di volta in volta energico o soave, si presta egualmente bene all'espressione delle passioni violenti ed a quelle de' teneri sentimenti. Bene egli sta tanto negli assoli che ne' pieni d'orchestra; si può modificare in mille modi, ma bisogna ben conoscerlo per poterne ricavare tutto il partito possibile. L'arte di scrivere le parti del corno cogli sviluppi di tutte le sue risorse è un'arte tutta nuova, che Rossini ha in certo modo creata, e che si è singolarmente sviluppata da pochi anni.

La tromba è anche uno stromento di ottone in uso in guerra nella musica militare, e nelle orchestre. È più alto di un'ottava che quello del corno. Più limitato di questo nella sua antica costruzione, poichè non ha i suoni da bocca colla mano; è pure di qualche utilità in molte circostanze. La sua qualità di suono è più argentina, più chiara, più penetrante, e gli effetti di uno di questi strumenti non possono essere rimpiazzati da quelli dell'altro. La loro riunione produce qualche volta combinazioni felicissime. Una volta non si conosceva altra trombetta che la tromba da cavalleria; per più anni non ve n'ebbero altre all'Opera. Furono finalmente portate in Germania trombe

perfezionate dai due fratelli Brama, verso il 1770, e d'allora in poi scomparve dalle orchestre la tromba da cavalleria. Al principio di questo secolo si fecero trombette semicircolari, che non erano, propriamente parlando, che piccoli corni, ma il suono di queste trombe non aveva la robustezza delle altre. Dopo alcuni anni si ritornò all'antico modello.

Le intonazioni della tromba si modificano pei cangiamenti di tuoni come pel corno, cioè per mezzo di tubi addizionali.

Si aggiunsero alle trombe gli stantuffi, dopo circa 15 anni, sotto il nome di *cilindri*. D'allora in poi le trombe a cilindro sono diventate di grand'uso. La loro estensione è quella di una scala cromatica che comincia da *fa*. Le risorse della tromba per l'effetto delle composizioni, dopo questa invenzione, sono di molto accresciute.

Diverse prove furono fatte, sono circa vent'anni, per aumentare le risorse della tromba, ma senza che il risultato rispondesse all'aspettazione. Finalmente un Inglese immaginò di aggiungervi chiavi come ai clarinetti ed oboe, e le sue ricerche furono coronate di buon esito; ma fu trovato che egli aveva creato un nuovo strumento il di cui suono ha poco rapporto con quello della tromba ordinaria; era un acquisto, ma non un perfezionamento. L'inventore chiamò la sua tromba a chiavi Horn-bugle. Questo strumento, su cui si ponno eseguire canti come sul clarinetto ed oboe, è ora in voga nella musica militare ed anche nell'opera. Rossini ne diede il primo un buon saggio nel primo atto della *Semiramide*.

Il principio della costruzione delle trombe a chiavi, una volta scoperto, se ne conchiuse che si poteva applicarlo a strumenti della stessa natura, ma con dimensioni più grandi, che sarebbero il soprano, il tenore, il basso di questa stessa tromba. A questa nuova famiglia di strumenti di ottone fu posto il nome di *corni a chiavi*, e di *oficleidi*. L'estensione di questi diversi strumenti è a poco presso quella delle voci a cui corrispondono. L'unione loro dà buoni effetti, a cui non ponno tener luogo altri strumenti di ottone che non hanno gli stessi modi di modulazione. È questa famiglia di *corni a chiavi*, alla quale Sax figlio portò alcune modificazioni, che prese in questi ultimi tempi il nome di *Saxhorn*, malgrado i giusti reclami fondati di alcuni fabbricanti; e fu per soddisfare alle pretensioni del nuovo autore di questo sistema di strumenti che si soppresse (in Francia) l'antica organizzazione delle musiche militari, eccellente per la mescolanza delle sonorità, onde sostituirgli delle combinazioni di Saxhorn, il cui difetto inevitabile è la monotonia.

Vi ha un'altra specie di strumento che si chiama *trombone*, e che pare suscettibile a dare tutte le note con suoni aperti, per mezzo di una incanalatura che l'esecutore pone in moto per allungare od accorciare il tubo sonoro. Questo strumento si divide in tre voci, cioè: il soprano, il tenore ed il basso. Il suono de' tromboni è più secco, più duro e più energico che quello degli oficleidi; ma questi strumenti hanno effetti tutti loro proprii, che non rassomigliano a quelli di nessun altro. I tromboni formano un sistema completo colle trombe, imperocchè la sonorità

è la stessa a diversi coristi. In questi ultimi tempi si fecero tromboni a cilindro.

Tutta questa grande divisione di strumenti di ottone si suonano per mezzo d'un bocchino conico e concavo, contro il quale si applicano le labbra più o meno vicine, soffiando e mandando la nota con un colpo di lingua. Questo esercizio è molto difficile ed esige tante disposizioni naturali quanta fatica. Vi sono alcuni la cui formazione delle labbra è un ostacolo insuperabile per ben suonare il corno e la tromba.

Agli strumenti a bocchino, di già menzionati, bisogna aggiungere il serpente, strumento barbaro, che fatica l'orecchio nelle nostre chiese, ma che non è così spiacevole nella musica militare, allorchè è unito agli altri istrumenti bassi, come il trombone e l'oficleide. Questo strumento fu inventato, nel 1590, da un canonico di Auxerre chiamato Guglielmo Edme. La sua costruzione è per ogni lato difettosa; molte delle sue intonazioni sono false, e vicino a note fortissime se ne trovano delle debolissime. L'espulsione del serpente dalle chiese sarà un utile passo verso il buon gusto della musica.

Il più considerevole, il più maestoso, il più ricco pei diversi effetti, è il più bello degli strumenti a fiato, è l'*organo*. Si disse che è piuttosto una macchina che uno strumento; questo sarà vero; ma in qualunque modo lo si qualifichi, egli non è meno certo che sia una delle più belle invenzioni dello spirito umano.

Alcuni passi degli scrittori antichi, e specialmente di *Vitruvio*, miseso alla tortura i commentatori che

Il principio della costruzione delle trombe a chiavi, una volta scoperto, se ne conchiuse che si poteva applicarlo a strumenti della stessa natura, ma con dimensioni più grandi, che sarebbero il soprano, il tenore, il basso di questa stessa tromba. A questa nuova famiglia di strumenti di ottone fu posto il nome di *corni a chiavi*, e di *oficleidi*. L'estensione di questi diversi strumenti è a poco presso quella delle voci a cui corrispondono. L'unione loro dà buoni effetti, a cui non ponno tener luogo altri strumenti di ottone che non hanno gli stessi modi di modulazione. È questa famiglia di *corni a chiavi*, alla quale Sax figlio portò alcune modificazioni, che prese in questi ultimi tempi il nome di *Saxhorn*, malgrado i giusti reclami fondati di alcuni fabbricanti; e fu per soddisfare alle pretensioni del nuovo autore di questo sistema di strumenti che si soppresse (in Francia) l'antica organizzazione delle musiche militari, eccellente per la mescolanza delle sonorità, onde sostituirgli delle combinazioni di Saxhorn, il cui difetto inevitabile è la monotonia.

Vi ha un'altra specie di strumento che si chiama *trombone*, e che pare suscettibile a dare tutte le note con suoni aperti, per mezzo di una incanalatura che l'esecutore pone in moto per allungare od accorciare il tubo sonoro. Questo strumento si divide in tre voci, cioè: il soprano, il tenore ed il basso. Il suono de' tromboni è più secco, più duro e più energico che quello degli oficleidi; ma questi strumenti hanno effetti tutti loro proprii, che non rassomigliano a quelli di nessun altro. I tromboni formano un sistema completo colle trombe, imperocchè la sonorità

Digitized by Google

è la stessa a diversi coristi. In questi ultimi tempi si fecero tromboni a cilindro.

Tutta questa grande divisione di strumenti di ottone si suonano per mezzo d'un bocchino conico e concavo, contro il quale si applicano le labbra più o meno vicine, soffiando e mandando la nota con un colpo di lingua. Questo esercizio è molto difficile ed esige tante disposizioni naturali quanta fatica. Vi sono alcuni la cui formazione delle labbra è un ostacolo insuperabile per ben suonare il corno e la tromba.

Agli strumenti a bocchino, di già menzionati, bisogna aggiungere il serpente, strumento barbaro, che fatica l'orecchio nelle nostre chiese, ma che non è così spiacevole nella musica militare, allorchè è unito agli altri istrumenti bassi, come il trombone e l'oficleide. Questo strumento fu inventato, nel 1590, da un canonico di Auxerre chiamato Guglielmo Edme. La sua costruzione è per ogni lato difettosa; molte delle sue intonazioni sono false, e vicino a note fortissime se ne trovano delle debolissime. L'espulsione del serpente dalle chiese sarà un utile passo verso il buon gusto della musica.

Il più considerevole, il più maestoso, il più ricco pei diversi effetti, è il più bello degli strumenti a fiato, è l'*organo*. Si disse che è piuttosto una macchina che uno strumento; questo sarà vero; ma in qualunque modo lo si qualifichi, egli non è meno certo che sia una delle più belle invenzioni dello spirito umano.

Alcuni passi degli scrittori antichi, e specialmente di *Vitruvio*, misero alla tortura i commentatori che

volevano rischiarare cosa questi scrittori intendessero per l'*organo idraulico*, di cui essi attribuiscono l'invenzione a *Ctesibio*, matematico alessandrino, che visse ne' tempi di *Tolomeo-Evergete*. Quello che ne dissero questi commentatori non servì che a provare che erano del tutto ignoranti dell'oggetto in questione. Verosimilmente non si saprà mai quale fosse il meccanismo di quest'organo idraulico. Quanto all'organo *pneumatico*, cioè quello che è messo in vibrazione per mezzo dell'azione dell'aria, che si dice fosse stato conosciuto dagli antichi, senza altra garanzia che alcuni passi oscuri di poeti, è probabile che non era altro che lo strumento rustico degli Scozzesi e degli Alvergnati, che noi chiamiamo *cornamusa*.

L'organo il più antico di cui si fa menzione nella storia è quello che l'imperatore Costantino Copronimo mandò, nel 757, a Pipino, padre di Carlomagno. Fu il primo che comparì in Francia. Questo fu situato nella chiesa di San Cornelio a Compiègne. Quest'organo era eccessivamente piccolo, ed era portatile come quello che fu costrutto da un Arabo per nome Giafar, e che fu mandato a Carlomagno dal califfo di Bagdad.

Gregorio, sacerdote veneziano, pare sia stato il primo che siasi provato a costrurre organi in Europa. Nell'826 egli fu incaricato da Luigi il Pio di farne uno per la chiesa di Aquisgrana. I progressi nell'arte di costrurre questo strumento furono poco rapidi; anzi pare che non fosse che nel secolo decimoquarto che cominciò quest'arte a svilupparsi. Francesco Landino, sopranominato *Francesco degli organi*, per la sua abilità per questo strumento, vi aggiunse molti

miglioramenti verso il 1350. Nel 1470 un Tedesco, per nome *Bernardo Mured*, organista a Venezia, inventò i pedali.

L'organo si compone di parecchie file di canne, di cui parte è in legno, od in amalgama di stagno e piombo, che si chiama composizione, à bocca aperta come i flauti a becco; e parte portano alla loro imboccatura le linguette di ottone, o *ancie*. Queste canne sono situate in piedi, a fianco della loro imboccatura in buchi che sono praticati alla parte superiore di certe casse di legno che si chiamano *cassoni*. Grandi mantici distribuiscono il vento in condotti che comunicano coll'interno dei cassoni. A ciascuna riga di canne corrisponde una stecca di legno, che è pure forata a distanze eguali coi buchi del cassone. Questa stecca si chiama *registro*. Il registro è disposto in modo di scorrere facilmente allorchè è tirato o spinto dall'organista. Se il registro è spinto, i suoi buchi non corrispondono a quelli del cassone in cui sono situate le canne, ed allora l'aria non può entrare nelle canne; ma se è tirato, questi buchi si trovano in perfetta corrispondenza, e l'aria può penetrare nelle canne.

Allorchè l'organista pone un dito sopra un tasto, questo, abbassando, si tira una bacchetta che apre una valvola corrispondente col buco del registro, vi penetra l'aria, e la canna della nota dà il suono che appartiene a questa nota. Se si tirano parecchi registri, tutte le canne di questi registri che corrispondono alla nota toccata risuonano in una volta. Se la canna è un flauto, il suono è prodotto dalla colonna d'aria che vibra nella canna; se è un suono di lin-

guetta si produce per mezzo delle oscillazioni della linguetta che spezza l'aria contro le pareti del becco della canna.

Oltre alla varietà dei suoni che proviene da questa diversità di principii nella loro produzione, l'organo ne ha altre che sono l'effetto delle diverse forme e dimensioni delle canne. Per esempio, se la canna della nota che corrisponde al *do* della chiave di *fa* sopra il rigo è un suono di flauto di otto piedi di altezza, lo si chiama flauto aperto; questo giuoco è per tutta la estensione della tastiera all'unisono delle diverse voci che contiene quest'estensione, cioè il basso, il tenore, il contralto ed il soprano, il più alto. L'altezza delle canne decresce a misura che si alzano le note. Se la canna più grande non ha che due piedi, e se è della specie dei flauti, la si chiama *prestante*, che vuol dire eccellente, perchè è il suono che ha la voce più netta e che meno perde il suo accordo. Questo suono è più alto di un'ottava che il flauto aperto. Se la canna non ha che un piede di altezza alla nota più grave, suona a due ottave sopra il flauto aperto: si chiama flagioletto l'unione di queste canne. Un giuoco di un flauto che ha otto piedi nel suo *do* grave, suona all'ottava più bassa che un flauto che ne ha quattro. Vi sono dei giuochi di sedici ed anche di trentadue piedi. Allorchè lo spazio disponibile non è abbastanza grande per far anche uso di canne di dimensioni grandi, si fa uso di un ingegnoso mezzo, che consiste nel chiudere l'estremità della canna opposta alla imboccatura; la colonna d'aria sonora, non trovando sfogo, è forzata a ridiscendere per uscire da una piccola

apertura, che si dice *la lumière*, ed in questo modo percorrendo due volte l'altezza della canna; essa suona un'ottava più grave che se fosse uscita immediatamente dalla cima di questa canna. Questo genere di giuoco di flauto si dice *bordone*. Se è un giuoco di quattro piedi turati, si chiama *bordone* da otto; se è di otto piedi, da sedici. Fra i giuochi del flauto ve ne sono di quelli di composizione, la cui canna termina per un'altra più piccola, che si chiama *camina*. Altre hanno la forma di due coni rovesciati e soprapposti; ciascuno di questi giuochi ha una qualità di suono particolare; i giuochi di ancia, che si chiamano *trombe*, *claroni*, *bombardoni*, *voce umana*, si presentano sotto la forma di un cono rovesciato aperto. Le canne del *chromorne*, oltre al giuoco d'ancia, sono cilindri allungati. La fantasia del fabbricante d'organi può variare questa specie di giuochi a volontà.

Vi ha nell'organo una specie di giuoco la cui idea è singolarissima ed il cui effetto è un mistero. Questo giuoco si chiama generalmente *giuoco di cambiamento*; si divide in *fornitura* o mistura, ed in *cembalo*.

Ciascuno di questi giuochi si compone di quattro o cinque o sei ed anche dieci canne per ciascuna nota. Queste canne, di piccola dimensione e di suono acuto, sono accordate a terze, quinte o quarte, ottava, doppia terza, ecc., in modo che ciascuna nota fa un accordo perfetto parecchie volte raddoppiato. Ne risulta che l'organista non può fare parecchie note di seguito senza dar luogo a serie di terze maggiori, di quinte ed ottave. Ma non è qui tutto; se l'organista eseguisce degli accordi, ciascuna nota che entra

nella loro formazione fa sentire altrettanti accordi perfetti raddoppiati o triplicati, di modo che pare che ne dovrebbe emergere una spaventevole cacofonia; ma per mezzo quasi di una magia, allorchè questi giuochi sono uniti a tutte le specie di giuochi di flauti, di due, quattro, otto, sedici e trentadue piedi, aperti o chiusi, da questa unione, che si chiama giuoco pieno, risulta l'assieme il più maestoso, il più sorprendente che si possa mai intendere. Nessun'altra combinazione di suoni o strumenti non ne può dar l'idea.

Oltre agli assoli del flauto, dell'oboe, del clarinetto, del fagotto e della tromba, che si ponno eseguire sull'organo, il giuoco di questo strumento si può dividere in tre grandi effetti, che sono: 1° la riunione di tutti i giuochi di flauto, che si chiama *fondi d'organo;* 2° la riunione di tutti i giuochi d'ancie, che si chiama *gran giuoco*, o *gran coro;* ed il *pieno giuoco.*

Un grand'organo antico ha ordinariamente quattro o cinque tastiere per le mani, ed una tastiera pei piedi, che si dice *tastiera di pedali.* La prima tastiera appartiene ad un piccolo organo separato, che si chiama *positivo.* La seconda tastiera è ordinariamente quella del grand'organo; la si può unire alla prima per suonare i due organi assieme. Qualche volta vi si aggiunge una terza tastiera, che si chiama *tastiera di bombardone*, sulla quale si suonano i più forti giuochi d'ancia. La quarta tastiera serve agli assoli; la si chiama *tastiera per recitativo.* La quinta tastiera è per gli *echi.* In quanto alla tastiera di pedali, essa serve all'organista per suonare il basso allorchè vuol disporre della sua mano sinistra per eseguire parti

intermedie. Queste antiche disposizioni furono modificate recentemente.

Si è lungamente lamentato perchè l'organo, che si trova provvisto di tanti mezzi di varietà e di una sì grande potenza d'effetti, non fosse niente espressivo, cioè che non gli si potessero dare i mezzi d'aumentare e diminuire gradatamente l'intensità del suono. Alcuni fabbricanti inglesi e tedeschi avevano prima immaginato di far aprire o chiudere con un pedale delle porte che lasciavano al suono il mezzo di prodursi con forza, o concentrarlo nell'interno dello strumento; ma questo genere di espressione aveva l'inconveniente di rassomigliare ad un grande sbadiglio. Prima della rivoluzione, Sebastiano Erard intraprese di costrurre un piano ad organo, in cui i suoni erano espressi secondo la pressione del dito sulla tastiera; egli vi era compitamente riuscito allorchè si manifestarono i sommovimenti della rivoluzione, e lo strumento rimase incompiuto. D'allora in poi un istrutto amatore, per nome Grenié, trovò di fare l'organo espressivo per mezzo di un pedale, la cui pressione, più o meno forte, dà ai suoni una intensità più o meno grande. Egli provò la realtà della sua scoperta, prima con alcuni piccoli organi, poscia con istrumenti di maggiori dimensioni, alla Scuola Reale di Musica ed alla Congregazione del Sacro Cuore a Parigi. L'effetto di questi organi era veramente mirabile. Erard portò all'apice della perfezione l'organo in uno strumento che costrusse per la cappella del re Carlo X; accoppiando il genere di espressione del pedale sulle tastiere del grand'organo, alla pressione del dito sulla terza tastiera.

Questo strumento perì nella rivoluzione di luglio 1830. In questi ultimi tempi la costruzione degli organi francesi ha fatto grandi progressi pei lavori di Dublain, Collinet e Cavaille sotto il rapporto del meccanismo e dell'armonia, dei giuochi e della loro varietà. Però oggi s'inclina troppo a dare allo strumento un carattere di orchestre moderne: le sue combinazioni antiche, forse un po' rozze, avevano più maestà. Vi ha qualche cosa a fare, dei perfezionamenti da introdurre: ma bisogna stare in certi limiti, e non cercare una trasformazione completa.

I più celebri fabbricanti d'organi furono: in Francia, i Dallery, Clicquot, Erard e Grenié; in Italia, Azzolino *della Ciaja* di Siena, Tronci di Pistoia, Eugenio Biroldi, Gio. Battista Ramai, i Serassi di Bergamo, un prete dalmato chiamato Nanchini, ed il suo allievo Callido; in Germania, Gio. Scheibe, Goffredo Silbermann, Gian Giacomo e Michele Wagner, Schroetker, Ernesto Marx, Gabler, J. G. Fauscher, Chr. Müller autore del grand'organo di Harlem, e l'abbate Vogler. Questo si fece notare per un *sistema di semplificazione*, il cui oggetto è di far sparire dall'organo i giuochi di cambiamento.

Gli organi a cilindro, di cui fanno uso i musici ambulanti, e l'organino (*serinette*) adoperato per insegnare a cantare ai canarini, sono costrutti dietro gli stessi principii che il grand'organo. Un cilindro armato di punte di ottone tien luogo d'organista, e fa muovere i tasti. L'arte di armare o di notare questi cilindri si dice *tonotecnia*.

In questi ultimi tempi si fece uso dell'aria compressa per fare un nuovo sistema di strumenti. Que-

sto sistema consiste nel far passare l'aria da un piccolissimo orifizio, che si apre gradualmente su lamine metalliche sottilissime che vibrano quando sono scosse dall'aria, e danno suoni gradualmente più forti a misura che si sviluppa l'azione dell'aria. Questi strumenti furono inventati in Germania nel 1820. Le loro diverse specie si chiamano *fisarmonica*, *eolina*, *eolodian*, *armonium*, ecc.; non hanno forza bastante per produrre effetto nei gran saloni, ma sono piacevolissime in una sala. Dietz, fabbricante di pianoforti a Parigi, perfezionò questo sistema di risonanza in uno strumento che chiamò *aerofono*.

L'effetto di questi strumenti è analogo a quello che si manifesta nell'*armonica*, il cui principio è lo sfregamento. Un Irlandese, per nome Puckoridge, pare sia stato il primo che immaginasse di unire un certo numero di bicchieri da bere, di accordarli, variandone la loro intonazione per mezzo della quantità di acqua che vi metteva, e trarne suoni battendo la loro estremità coi diti leggermente bagnati. Il celebre dottor Franklin fece alcuni perfezionamenti a questa scoperta, principalmente indicando dei processi per fabbricare bicchieri proprii a fornire suoni puri. Lo strumento, così perfezionato, fu portato in Europa, e due sorelle inglesi, le signore Davis, loro fecero acquistar credito in grazia della loro bravura nel suonarlo. Più tardi si perfezionò l'armonica, costruendola con campane di vetro traversate da un asse di ferro e poste in moto da una ruota. Una tastiera di una specie particolare faceva sporgere sulle estremità delle campane un turacciolo in pelle che teneva luogo del dito; in questo modo si poterono ese-

guire pezzi regolari sull'armonica e farvi degli accordi. L'effetto del vetro di questo strumento nuoce alla salute, perchè scuote troppo il sistema nervoso.

Furono costrutti diversi strumenti a fregamento ad imitazione dell'armonica; il più celebre è il *clavicilindro*, che il fisico Chladni fece sentire a Parigi verso il 1806. Benchè l'inventore di questo strumento avesse nascosto il segreto della sua invenzione, ciò nonostante si crede consistesse in una serie di cilindri metallici, su cui una manovella poneva in moto degli archetti messi in contatto con loro per mezzo dei tasti di una tastiera.

Mi resta a parlare dell'ultima e meno importante specie di strumenti, quelli di percussione. Questi strumenti sono quelli le cui forme ed usi lasciano meno dubbi nelle rappresentazioni che ne offrono i monumenti dell'antichità. Si dividono in due classi principali: i *sonori* ed i *clamorosi*. Agli strumenti di percussione sonori, che furono in uso in Egitto, in Grecia, in Roma, bisogna aggiungere il *sistro*, che consisteva in una specie di elissi in ottone, traversato da verghe sonore, che si batteva con una bacchetta per farlo suonare; i *cimbali*, formati di due piatti sonori, che si battevano l'uno contro l'altro; ed i *crotali*, o sonaglio. Un solo strumento rumoroso fu notato nelle pitture e bassi rilievi antichi: è il tamburo a sonagli, che noi chiamiamo *tamburino* (*tambour de basque*). Si suonavano come a' di nostri, sia col batterli colla mano, che agitandoli.

La musica moderna ammette un gran numero di strumenti a percussione. Fra i sonori è da notarsi il *triangolo*, che trae il suo nome dalla sua forma, e

che consiste in una verga d'acciaio che si batte con un pezzo di ferro. Questo piccolo strumento, che è originario d'Oriente, è di un effetto abbastanza buono, in certi pezzi, purchè non se ne abusi. Si unisce bene, nella musica militare, agli strumenti di percussione sonora. Il crotalo, cappello cinese, ed i cimbali vengono pure dall'Oriente, ove si fabbricano i migliori. Questi strumenti non servivano una volta che nella musica militare; ma Rossini ed i suoi imitatori ne hanno trasportato l'uso, o piuttosto l'abuso al teatro, unendoli ai più fragorosi strumenti di percussione; questa grossa cassa, che stordisce, non si trova ben collocata che alla testa di un drappello di soldati, di cui marca i passi.

Fra gli strumenti clamorosi a percussione si trovano i timbali, che dagli altri si distinguono per la possibilità di variare le loro intonazioni e di accordarsi. I timbali consistono in due bacini di rame coperti di una pelle tesa da un cerchio di ferro che si stringe con viti. Ciascun timbalo dà un diverso suono, e questi suoni si modificano chiudendo od aprendo il cerchio di ferro. I due timbali si accordano ordinariamente alla quinta od alla quarta l'uno dall'altro, ma si danno circostanze in cui quest'ordine è invertito. Benchè l'intonazione del timbalo non sia di facile percezione, ciò nonostante un orecchio attento viene a conoscere quando lo strumento è ben accordato.

Due altri strumenti dello stesso genere si adoperano nella musica militare: l'uno è il *tamburo* propriamente detto, che non è che rumoroso, e che serve a notare il ritmo della marcia dei soldati;

l'altro è la gran cassa, che consiste in una cassa più grande del tamburò e che dà un suono più grave e meno forte; lo s'introduce qualche volta nelle orchestre ordinarie.

Nella recapitolazione da me fatta degli strumenti di musica, ho trascurato alcune varietà che non ebbero che una corta esistenza e che non si ponno considerare che quali strumenti fantastici. Tuttavia io non debbo passare sotto silenzio quelli di questa specie che ebbero per oggetto di risolvere due problemi difficili, arricchendo la musica con un sistema di effetti che non esistevano; e fornendo a compositori il mezzo di conservare le loro improvvisate. Io voglio parlare degli strumenti che riuniscono la tastiera all'archetto, o *piano-forti melografici*.

È più di un secolo che si tentò per la prima volta di dare agli strumenti a tastiera la facoltà di sostenere i suoni come gli strumenti ad arco. Verso il 1717 un fabbricante di clavicembali di Parigi si provò a risolvere la difficoltà in uno strumento che chiamò *clavecinvieille*, perchè rassomigliava ad una ghironda posta su d'una tavola, e perchè, in luogo dell'arco, aveva messo una ruota, ed il suono somigliava a quello di una ghironda posta su una tavola. Questo strumento fu approvato dall'Accademia delle Scienze. Pare sia passato molto tempo prima che si pensasse a perfezionare l'invenzione di questo fabbricante. Verso la fine del diciottesimo secolo, un meccanico di Milano, chiamato *Gerli*, fece sentire, in parecchi concerti ed in chiese, uno strumento che aveva la forma di un clavicembalo, e che portava corde di budello che erano poste in vibrazione da *archetti di*

*crini*, secondo però quello che era riportato nei giornali italiani di quel tempo.

Al tempo dell'esposizione dei prodotti industriali, che ebbe luogo agl'Invalidi nel 1806, Schmidt, fabbricante di piano-forti a Parigi, presentò uno strumento che aveva la forma di una lunga cassa quadra; ad una delle sue estremità v'era una tastiera con un meccanismo di piano-forte ordinario; dall'altra parte vi era un'altra tastiera destinata a far muovere piccoli archi cilindrici che facevano suonare corde di budello. I suoni che si ottenevano con questo meccanismo avevano il difetto di rassomigliare a quelli della ghironda.

Diversi altri esperimenti si tentarono e riuscirono più o meno bene. Un meccanico, per nome Pouleau, fece, verso il 1810, un *orchestrino*, che era dello stesso genere dello strumento di Schmidt; i suoni erano bastantemente piacevoli, ma deboli. L'abbate Gregorio Trentin costrusse quindi un *violino cembalo*, che era della stessa specie. Lo stesso è dello strumento detto *sostenante — piano-forte* inventato da Mott, e del *plettro eufono*, che i Gama di Nantes fecero sentire a Parigi nel 1828. Finalmente Dietz giunse quasi alla soluzione del problema nel suo *poli-plectron*, che fece conoscere nel tempo stesso. I principii dietro i quali Dietz costrusse il suo strumento, sono più conformi a ciò che insegna l'osservazione sulla risonanza degli strumenti ad arco, che quelli che erano stati adottati da' suoi predecessori. Il *poli-plectron* è susceltibile di produrre gran copia di piacevolissimi effetti; ma sono questi per uno strumento particolare, piuttosto che imitazioni del violino e degli altri strumenti ad arco.

L'idea di costrurre un clavicembalo o piano-forte per mezzo del quale si conservassero le improvvisazioni di un compositore, tenne occupati parecchi meccanici. Un Inglese, per nome Creed, fu il primo che scrisse, nel 1747, una memoria, in cui egli pretendeva di dimostrare la possibilità di questa invenzione. Si assicura che il monaco Engramelle fece, verso il 1770, una macchina di questa specie compiutissima, ma le descrizioni date sono assai oscure, e tali da far nascere de' dubbi sulla verità dei fatti. D'altra parte, Giovanni Federico Ungher, consigliere di giustizia a Brunswick, reclamò, in un'opera tedesca stampata nel 1774, l'invenzione della macchina attribuita a Creed, e provò che anteriormente aveva eseguito uno strumento consimile.

Nel mese di agosto 1827 il signor Carreyre fece, avanti all'Accademia delle Belle Arti dell'Istituto, un esperimento d'un *piano-forte melografico*, che consisteva in un movimento d'orologio, il quale faceva svolgere da un cilindro ad un altro una sottile lamina di piombo su cui si stampava, per l'azione della tastiera del piano, certi segni particolari che potevansi tradurre in iscrittura ordinaria col mezzo di una tavola spiegativa. Dopo l'esperienza, fu tolta la lamina per farne la traduzione, e fu nominata una Commissione per farne il rapporto; ma non essendo stato fatto questo rapporto, è probabile che la traduzione non siasi trovata esatta.

Nello stesso tempo il signor Baudouin lesse, all'Accademia, una Memoria, accompagnata da disegni, su di un altro piano-forte melografico; ma l'Istituto nulla disse sul merito di questa scoperta. Da tutto

Google

questo risulta che il problema è ancora da risolversi.

Dalla breve esposizione fatta, per ciò che concerne gli strumenti e la loro fabbricazione, si può notare la prodigiosa fecondità d'immaginazione trovatasi in tutte queste invenzioni. Le cose resteranno, sotto questo aspetto, al luogo stesso che si trovano? Questo è incerto. L'Immaginazione degli uomini amerà sempre esercitarsi; ma si può mettere in dubbio che vi escano effetti molto migliori di quelli che ora si ottengono. Tutti gli uomini di merito, che si sono occupati della costruzione degli strumenti, vollero perfezionarla colla più severa applicazione dei principii della teoria; ma nella pratica i risultati non furono quelli che essi speravano, sia per ragioni sconosciute, sia che non si fossero prese le necessarie precauzioni. La teoria si trovò in opposizione colla pratica. Per esempio, i principii di risonanza delle superficie vibranti mostrano che i violini, viole e bassi sono costrutti su dati arbitrarii, più che *fondati* con ragionamenti; ma nella spiegazione di questi principii non si giunse punto a fare strumenti sì buoni che quelli che si fabbricano con regole la cui origine è sconosciuta. La stessa cosa si nota nei piano-forti. Il tempo arrecherà la chiarezza in questi fatti misteriosi.

---

## CAPITOLO XVII.

### *Dell' istrumentazione.*

L'*istrumentazione* è l'arte di adoperare gli strumenti nel più vantaggioso modo per trarne il miglior effetto

possibile nella musica. Quest'arte si può apprendere col tempo ed esperienza degli effetti, ma esige, come tutte le altre parti della musica, una disposizione particolare, un certo presentimento del risultato delle combinazioni. Il compositore nel disporre l'assieme della sua musica, facendo in una parola ciò che si dice la *partitura*, cioè la riunione di tutte le parti che debbono concorrere all'effetto, non potrebbe scrivere che a caso, se egli non avesse presente al pensiero la qualità dei suoni di ciascuno strumento, il loro accento, e gli effetti risultanti dalle loro combinazioni parziali o totali. Qualche volta, è vero, si ottengono risultati che non si avevano punto previsti; in altre circostanze, non riescono quelli che si voleva produrre; ma in generale un abile compositore giunge allo scopo che egli si propone nel modo di istrumentare.

Non è una delle minori meraviglie della musica la facoltà di prevedere colla sola forza della facoltà immaginativa l'effetto di un'orchestra della quale si ha da combinare l'istrumentazione, come se questa istrumentazione si facesse realmente sentire durante il lavoro dell'artista; tuttavia è quanto ha per l'appunto luogo ogni volta che un compositore immagina un pezzo qualunque: perchè il canto, le voci che l'accompagnano, l'armonia, l'effetto degli strumenti, tutto infine si comprendono con un colpo d'occhio, tutte le volte che un musico è nato veramente degno di questo nome. Quanto a quelli che non immaginano le cose che successivamente, si può assicurare che i loro pensieri musicali rimarranno sempre in istretti limiti. Tale era Grétry, che era dotato di genio per l'espres-

Google

sione drammatica, e quella dei bei canti, ma che non essendo che mediocre musico, non si poteva formare con un sol colpo d'occhio tutto l'assieme di un pezzo. Ma Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini, Rossini, non furono mai forzati di creare in due volte per comprendere gli effetti che volevano produrre.

Vi ha un genere di cognizioni materiali che non è meno utile al compositore; è quello dei mezzi proprii di ciascuno strumento, dei passi che ponno eseguire, e di quelli che loro offrirebbero difficoltà insuperabili. Questo genere di cognizioni si può facilmente acquistare o per mezzo della lettura delle partiture, o per mezzo delle lezioni di un maestro, o, meglio ancora, col coltivare alcuni di questi strumenti. La mira che ha il compositore di non mettere in ciascuna parte che quello che gli artisti ponno suonare con facilità, torna a profitto dell'esecuzione della sua musica.

Nell'istrumentazione raramente si fa uso d'un solo strumento di ciascuna specie; quasi sempre i clarinetti, gli oboe, i fagotti, i corni, le trombe si adoperano due a due, tuttavia si scrive una parte di flauto solo allorchè lo si deve unire a parti di clarinetto od oboe. Qualche volta anche i corni sono in numero di quattro; ma in questo caso si dispongono in modo che due suonino in un tuono e due in un altro. Nei pezzi che richiedono strepito e forza, si aggiungono due parti di trombe alle parti dei corni. Il trombone non si adopera solo; comunemente si usa di riunire il trombone contralto, il tenore e il basso. Il sistema generale degli strumenti a fiato in un'introduzione od in un altro gran pezzo drammatico si

compone di due flauti, due oboe, due clarinetti, due o quattro corni, due trombe, tre tromboni e due fagotti. Vi si aggiungono quasi sempre due timpani.

Due parti di violini, una o due parti di viole, violoncello e contrabasso compongono l'assieme degli strumenti a corde di una sinfonia e di ogni specie di musica a grande orchestra. Il numero degli strumentisti che si unisce a ciascuna parte di violino è indeterminato. Può essere di otto, di dieci, di dodici od anche venti. Le parti di viole, di violoncello e di contrabasso sono fatte anche da un certo numero di artisti.

Mozart, Haydn ed alcuni altri distinti compositori variavano il sistema d'istrumentazione dei loro pezzi. Alcune volte non adoperavano che gli oboe ed i corni come strumenti a fiato; altre volte i flauti e i clarinetti tenevano luogo degli oboe; altre volte finalmente erano riunite tutte le ricchezze d'orchestra. Da questa varietà risultavano felici effetti pei contrasti. Nella nuova scuola tutti i mezzi sono sempre uniti per ottenere il maggior effetto possibile, qualunque sia il carattere del pezzo. Ciascuna parte della composizione, presa isolatamente, è più brillante, in grazia a questa profusione di mezzi, ma ne deriva però una certa monotonia dall'uniformità di questo sistema. Sfortunatamente è da questo sbaglio come da quello dell'abuso del rumore che finì col diventare un male necessario. L'orecchio assuefatto a questo lusso d'istrumentazione, benchè ne sia anche spesso affaticato, trova debole ciò che ne va privo. Nulla vi ha di più funesto all'effetto della musica che di affaticare i sensi con forti sensazioni troppo pro-

Digitized by Google

lungate o ripetute; il palato del ghiottone, allorchè è uso a salse forti e pepe, trova che le vivande insipide e naturali mancano di sapore.

Gli accompagnamenti di una musica ben fatta non sono punto limitati a sostenere il canto con una quieta armonia; spesso vi si notano una o due maniere che daprima sembrano contrariare la melodia principale, ma che in realtà concorrono a formare con essa un tutto più o meno soddisfacente. Questi sistemi d'accompagnamenti figurati possono importunare un orecchio poco esercitato; ma essi completano il piacere dei musici istrutti, e degli amatori intelligenti. Qualche volta diventano la parte più importante del pezzo, e le voci loro servono in certo modo di accompagnamento. Questo si nota in quelle arie buffe italiane che sono *note e parole* nei loro cori. In queste circostanze è necessario che le forme d'accompagnamento siano graziose e cantabili, o moventisi sempre, e vive. Le opere di Mozart, di Cimarosa e di Paesiello contengono cose incantevoli di questo genere. Fra le opere francesi, quelle di Boieldieu sono piene di questa sorta di accompagnamenti spirituali.

Gli strumenti d'ottone, come i corni, le trombe, i tromboni, e gli oficleidi acquistarono un'importanza mai avuta per lo avanti; Mehul e Cherubini furono quelli che cominciarono ad arrecarcela. Rossini finì la rivoluzione, ed arricchì il modo di adoperare questi strumenti con una quantità grande di combinazioni ed effetti che erano sconosciuti prima che egli scrivesse. Sobriamente adoperati questi stessi effetti aumenteranno molto la potenza della musica in certe

circostanze in cui l'uso de' mezzi ordinarii è insufficiente.

Dopo aver gettato un colpo d'occhio sulle ricche combinazioni d'effetti, dei quali si spinse l'uso fino all'abuso dopo alcuni anni, si presenta una quistione; cioè: Fatta astrazione dalle creazioni del genio, che farassi ora per continuare l'andamento progressivo degli effetti di cui si è così avidi? Si spera forse ottenerne de' nuovi aumentando il rumore? No, perchè la sensazione del rumore è quella che più prontamente è seguita dalla fatica. D'altra parte vi sarebbero molte difficoltà per condurre il pubblico alla semplicità d'istrumentazione di Cimarosa e Paesiello, perchè vi abbisognerebbe genio maggiore per adottare questo andamento retrogrado che non occorse per condurci al punto in cui siamo. Che resta dunque a fare? Mi pare che si può indicare; ecco la mia idea a questo riguardo.

La varietà, come si sa, è quanto più si desidera nelle arti, e quello che v'ha di più raro. Il modo per ottenere l'effetto migliore dell'orchestra, sarebbe dunque quello di stabilire questa varietà nell'istrumentazione, in luogo di adottare un sistema uniforme, come si è sempre fatto. Tutte le opere del secolo decimosettimo hanno per accompagnamento violini, viole e bassi di viole. Al principio del secolo decimottavo l'accompagnamento consiste in violini, bassi, flauti ed oboè; per l'appresso aumentano le risorse, ma le forme d'istrumentazione sono sempre le stesse fino a che è vigente un sistema. A' dì nostri è rara cosa trovare un'aria, un duetto ed anche una romanza che non abbia per accompagnamento due

parti di violini viole, violoncelli, contrabassi, flauti, oboe, clarinetti, corni, trombette, bassoni, timballe, ecc. Qual sorgente di monotonia da una tale ostinazione a riprodurre senza posa gli stessi suoni, gli stessi accenti, le stesse associazioni! Perchè, con mezzi ben più sviluppati, non si darebbe a ciascun pezzo una fisonomia particolare mediante la differenza di sonorità degli strumenti? Vi sarebbero arie, duetti, romanze, quartetti anche accompagnati da strumenti a corde di diverse specie, di una sola, come violoncelli o violini ed altri; si potrebbe dividere in due il sistema degli strumenti a corde: uno a suoni sostenuti, l'altro a suoni pizzicati. Si potrebbero pure adoperare flauti o clarinetti soli; oboe con corni inglesi e bassoni; unione di strumenti d'ottone, come le trombe ordinarie, trombe a chiavi, corni, oficleidi e tromboni. Questa varietà che io propongo si potrebbe stabilire non solo pei diversi pezzi, ma negli andamenti di una scena. Nelle forti situazioni, nei finali, ecc., vi avrebbe luogo l'unione di tutte le risorse, e se ne otterrebbero tanto maggiori effetti quanto più rara fosse questa riunione.

Tutto ciò, si dirà, non è il genio. Lo so: è a desiderarsi che sia così; perchè se vi fossero procedimenti per fare una buona musica, l'arte sarebbe poco degna di fissare l'attenzione degli spiriti elevati. Ma perchè non si offrirebbero a questo genio, senza del quale nulla si può, tutte le risorse che fanno trovare l'esperienza o la riflessione? perchè limitare il suo dominio? Riducete Mozart e Rossini al quartetto di Pergolesi, essi troveranno di bei canti, un'elegante

armonia, ma non potranno produrre gli effetti sì energici che voi ammirate nelle loro composizioni. Come supporre l'esistenza del *Don Giovanni* e di *Mosè* con violini viole e bassi? Non dubitiamo che i belli effetti che vi si trovano sono il risultato di un'orchestra formidabile, e del genio che seppe metterle in opera. Anche i gran maestri dell'antica scuola hanno inventati effetti di un altro genere con mezzi molto più semplici; ed ecco perchè io raccomando che non si rinunzii punto a questi mezzi. Io desidero che si adoperi tutto; il resto è l'opera del talento; chiunque notò che al teatro i pezzi senza accompagnamento piaciono sempre quando sono ben cantati; quest'effetto è una naturale conseguenza di un cangiamento di mezzo indipendente anche dal modo più o meno felice onde se ne serve il compositore. Si provi pure ad usare dello stesso procedimento rispetto all'istrumentazione, e si vedrà sparire quella fatica che si fa sempre sentire verso la fine della rappresentazione di una lunga opera, per bella che sia.

—

## CAPITOLO XVIII.

### *Della forma dei pezzi nella musica vocale ed istrumentale.*

La musica sì vocale che istrumentale ha diverse destinazioni che stabiliscono naturali differenze nella forma dei pezzi. Nella musica vocale si stabiliscono a bella prima quattro grandi divisioni, e sono: 1.° la mu-

sica sacra; 2° la musica drammatica; 3° la musica da camera; 4° le arie popolari. La musica istrumentale non si divide che in due specie principali: 1° la musica d'orchestra; 2° la musica da camera. Questi generi caratteristici si suddividono essi stessi in parecchie classi particolari.

Nella musica da chiesa si trovano le messe intiere, i vespri, i mottetti, *Magnificat*, *Tedeum* e litanie. Le messe sono di due specie, o *brevi* o *solenni*. Si chiama *messa breve* quella in cui le parole non sono quasi mai ripetute. In queste il *Kyrie*, il *Gloria*, il *Credo*, il *Sanctus* e l'*Agnus Dei*, che sono le divisioni principali, non formano che un pezzo di poca durata. Non è però lo stesso delle *messe solenni*. Queste hanno qualche volta uno sviluppo sì considerevole, che la loro esecuzione dura due o tre ore. In queste messe il *Kyrie*, il *Gloria*, il *Credo* si dividono in parecchi pezzi che sono indicati dalla natura delle parole. Per esempio, dopo l'introduzione del *Credo*, che è ordinariamente pomposa, vengono l'*Incarnatus est*, che deve formare un pezzo religioso, il *Crucifixus* il cui carattere è tetro e melanconico, ed il *Resurrexit*, che annuncia la gioia. Le messe solenni di Pergolesi, di Leo, di Durante e di Jomelli non avevano lo sviluppo che hanno oggidì. La ragione di questa diversità consiste nella maniera di concepire la musica da chiesa. Gli antichi maestri credevano che questo genere di musica doveva essere pomposo o religioso; ma non pensavano per niente a farla drammatica. I nostri moderni compositori, Mozart e Cherubini per esempio, hanno concepito la musica da chiesa in modo tutto drammatico, che è ciò che esige maggior sviluppo

perchè bisogna significare una quantità grande di opposizioni indicate dalle parole sacre.

Allorchè le chiese erano dalla società frequentate per quasi tutte le feste e domeniche, giacchè era questo da cinquant'anni in uso, si scrivevano molti vespri in musica; ma dacchè le chiese sono poco frequentate, i compositori non si danno più a questo genere di lavoro, che era lunghissimo. I *Magnificat*, che facevano parte di questi vespri, sono abbandonati, come le *litanie*. I *Te Deum*, che servono ne' giorni di pubblica gioja, ed i mottetti sono i soli pezzi staccati di musica da chiesa a cui attendono ancora i compositori. Il loro sviluppo più o meno grande dipende dalla fantasia del musico.

Per uso delle chiese cattoliche non si conoscono che due modi di cantare le preghiere, cioè: il *canto fermo* e la musica solenne. Il canto fermo, come lo si intende nelle chiese francesi, è orribilmente snaturato da una cattiva esecuzione: l'uso della musica solenne vi è da dì in dì più raro, in modo che un orecchio alquanto delicato è senza posa sottoposto ad essere straziato dai gridi de' cantori che non comprendono nè le parole che pronunciano, nè il canto che eseguiscono. In difetto di un buon canto fermo è increscevole che, ad imitazione delle chiese protestanti di Germania, non si possa introdurre nelle nostre un genere di musica semplice e facile senza altro accompagnamento che i dolci giuochi dell'organo. In codesta musica usuale vi sarebbe e maggior raccoglimento religioso e maggior soddisfazione per l'orecchio. Tal genere di musica avrebbe inoltre il vantaggio di riformare il popolo ad un miglior

gusto e di fargli perdere l'abitudine di quelle grida inumane che rendono odioso il canto popolare per un orecchio delicato.

L'*oratorio*, in Italia, in Germania ed in Inghilterra fa parte della musica religiosa; ma in Francia non serve che per musica da concerto, perchè mai non si eseguisce l'oratorio nelle chiese. Allorchè i compositori francesi si davano a questo genere di lavoro, facevano sempre sentire le loro produzioni al concerto spirituale. Hændel, celebre musico tedesco che passò la più gran parte della sua vita in Inghilterra, compose magnifiche opere su parole inglesi; il *Messia*, *Giuda Macabeo*, *Atalia*, *Sansone* e la cantata delle *Feste di Alessandro* sopratutto, sono citati come modello del più alto stile. Qualunque siano i progressi della musica per l'avvenire, Hændel sarà sempre citato come uno dei più bei genii che illustrarono quest'arte.

Il genere di musica più generalmente conosciuto è quello del teatro. Chiunque giudica della musica drammatica, chiunque ne parla, ed i suoi termini tecnici non sono ignoti mai alle persone meno versate nell'arte. Ma non tutti conoscono l'origine e le variazioni di forme dei diversi pezzi che entrano nella composizione di un'opera; io credo dunque necessario di entrare su tale proposito in alcune particolarità.

Era la musica ridotta alle forme simmetriche del contrapunto, le quali non trovavano la propria applicazione che nella musica da chiesa e da camera, allorquando una riunione di letterati e musici italiani, fra i quali si distingueva Vincenzo Galileo, Mei e Canini, immaginò di servirsi dell'unione della poesia alla mu-

usica per far rivivere il sistema drammatico dei Greci ove si cantava la poesia. Fece Galileo sentire, qual primo saggio di questo genere di pezzi, l'episodio del *Conte Ugolino*, che aveva posto in musica. L'accoglimento fatto a questo primo saggio determinò il poeta Rinuccini a comporre l'opera di *Dafne* (verso il 1590), che fu posta in musica da Peri e Caccini. Fu quest'opera seguita dall'*Euridice*, e tutte e due ebbero un grandissimo successo. Tale è l'origine dell'opera.

La parte più importante di queste opere consisteva nelle narrazioni che qualche volta eran messe in tempo, e qualche volta erano *ad libitum*. Queste narrazioni presero il nome di *recitativi*. L'andamento di questi antichi recitativi era meno vivo, meno sillabico che quello del recitativo delle nostre opere: era piuttosto una specie di canto languido privo in parecchi luoghi di tempo, che un vero recitativo; ma ciò non ostante per quell'epoca era una innovazione importante, poichè nulla di quanto aveva preceduto l'invenzione non poteva darne l'idea.

Nell'opera di *Euridice*, che fu la seconda scrittasi, uno dei personaggi canta strofe anacreontiche che si ponno considerare come l'origine di ciò che si dice aria. Un piccolo ritornello precede a questo pezzo. I movimenti del basso seguitano nota per nota quelli della voce, ciò che rende pesante il carattere del pezzo, ma che stabilisce una notabile differenza fra questo genere di pezzo ed il recitativo, in cui il basso spesso si tace. Del resto il modello delle arie d'opere esisteva prima nei canti popolari che erano da lungo tempo conosciuti. Le *arie* presero una

forma un poco più stabilita in un dramma musicale di Stefano Landi, intitolato *Il santo Alessio*, che fu composto e rappresentato a Roma nel 1634. Quello che si trova al primo atto di quest'opera, *se l'ore volano*, è notabile non solo pel ritmo della prima frase del canto, ma anche per un passo di vocalizzo abbastanza esteso su *il volo*, però come in tutte le arie del secolo decimosettimo, ha il difetto di contenere cangiamenti di misura e di passare alternativamente da tre a quattro tempi. In tutte le arie di quest'epoca si trova una monotonia di forma; esse sono tutte foggiate a strofe come i nostri *vaudevilles* o le nostre romanze. Quest'abitudine si trova ancora in tutte le opere di Cavalli, che ne compose quasi quaranta, e particolarmente nel suo Giasone, che fu rappresentato a Venezia nel 1649. Per una singolare disposizione tutte le arie di quel tempo erano poste in principio delle scene, e non verso la fine, come nelle opere moderne.

Nella seconda metà del secolo decimosettimo il tenore delle arie si cangiò, ed i più celebri compositori ne adottarono uno che era quanto si poteva immaginare di più contrario all'effetto drammatico ed alla ragione. Queste arie cominciavano con un movimento lento che finiva a concidere col concepito tuono del pezzo, poi veniva un movimento vivo un sistema di espressione scenica; dopo del quale si ritornava al movimento lento che si ripeteva intieramente. Il minor sbaglio di questo ritornello era quello di distruggere l'effetto musicale prodotto dall'*allegro*; riuscendo spesso un contrasenso. Per esempio nell'aria dell'*Olimpiade*, Megacle, determinatosi

d'allontanarsi da Aristea che egli ama per cederla a Licida suo amico, indirizza a questo i seguenti versi commoventi:

Se cerca, se dice,
L'amico dov'è?
L'amico infelice,
Rispondi, morì.
Ah no! sì gran duolo
Non darle per me;
Rispondi, ma solo,
Piangendo partì.
Che abisso di pene
Lasciar il suo bene,
Lasciarlo per sempre,
Lasciarlo così!

Tutti i compositori che scrissero musica su queste parole non hanno mancato, dopo il movimento vivo e drammatico che ponevano su queste parole: *Qual abisso di mali!* di ritornare freddamente al principio, e di riprendere il movimento lento delle parole, *Se ella cerca*, ecc., quasi possibile fosse che Megacle si calmasse subito dopo uno scoppio appassionato. Jomelli è il primo che abbia sentita la necessità di terminare cogli ultimi quattro versi.

L'uso di troncare le arie di cui io parlo, si è protratto fino al tempo di Piccini e Sacchini. Se ne scrissero pure molte nel decorso del secolo decimottavo, che non erano composte che di un solo movimento lentissimo ed assai sviluppato; questi pezzi, malgrado tutto il loro merito, non potrebbero avere buon esito oggidì, che si è abituati a' ritmi più o meno rapidi

e pronunciati. Di questo genere non si ponno scrivere che semplici *cavatine* di curta durata.

Fra le forme di arie che ebbero il maggior buon esito, il rondò, che consiste nel riprendere parecchie volte la prima frase nel decorso del pezzo, occupa il primo posto. La sua invenzione pare appartenere ad un compositore italiano per nome Buononcini, che viveva sul principio del secolo decimottavo. Più tardi, Sarti, altro maestro rinomato, trovò il *rondò* a due movimenti, di cui diede il primo esempio nell'aria *Un amante sventurato*, che scrisse a Roma pel cantante Millico, e che ebbe un felicissimo esito.

Un compositore del più bel genio, chiamato Majo, che non visse abbastanza per la sua gloria, diede il primo esempio di un'aria ad un sol movimento *allegro*, senza ripresa, in quella che comincia: *Ah! non parla*. Questa conformità ebbe più buon esito in Francia che in Italia, perchè quasi tutte le arie d'opere francesi degli antichi compositori furono concepite su questo genere.

Paesiello, Cimarosa, Mozart, Paer e Mayer scrissero molte arie di mezzo carattere, composte di un movimento lento seguito da un *allegro*, ed alcune di queste arie sono capi d'opera di espressione od appassionata o comica. Il loro troncamento pare sia il più favorevole per l'effetto musicale. Rossini fece adottare un'altra disposizione, che consiste nel fare un primo movimento allegro moderato, seguito da un *andante* od un *adagio*, e nel terminare il pezzo con un vivo movimento e ritmico. Questa disposizione sarebbe buona in quanto all'effetto, se non desse ai pezzi uno sviluppo troppo considerevole, che spesso fe

illanguidire la situazione drammatica. La gradazione dei movimenti di più in più precipitati è un mezzo quasi infallibile per rianimare l'attenzione dell'uditore. Gli imitatori di Rossini, che non hanno il suo genio, se ne servono per nascondere la nullità delle loro idee. E la stessa cosa di questi troncamenti d'arie, come dei mezzi d'istrumentazione, se ne può far uso vantaggioso, purchè non sia un tema tale che presentisi sempre nello stesso modo. Sono ammissibili tutte le disposizioni d'arie di cui si fece parola, se si sa approfittarne a proposito; dalla loro combinazione deve nascere una varietà che più non esiste ed il cui bisogno si faccia sempre più sentire.

Un genere di piccola aria che si chiama *canzone*, quando gaio è il suo carattere, e *romanza* allorchè ne è melanconico, appartiene originariamente all'opera francese. Nella sua novità l'opera comica, come fu alla fine San Lorenzo e San Germano, non era di più di quello che ora si chiama *vaudeville*, *canzonetta*. Le canzoni ne facevano tutte le frasi. Questo primo genere di musica, nato dal gran gusto antico dei Francesi per le canzoni, è ancora in gran voga fra il pubblico, e spesso i compositori che gli vogliono piacere ne fanno quasi un abuso. Le canzoni e le romanze che esigono per parte del musico spirito e gusto hanno il vantaggio di non diminuirne l'effetto della scena come farebbe una grand'aria, e vi si ponno opporre melodie sì soavi, sì eleganti come in queste. Tutta la diversità consiste nelle proporzioni che sono più piccole. Le strofe e le romanze godono inoltre il vantaggio di variare le forme.

I compositori italiani s'accorsero che era possibile

trarne buon partito; dopo pochi anni introdussero nelle loro opere romanze, che furono sempre ben accolte anche dagli stessi Italiani. A capo di questi pezzi bisogna porre la romanza d'*Otello*.

Dopo l'aria, il genere di pezzi che più comunemente si trova nella musica di teatro è il *duetto*. Le sue forme subirono presso a poco le stesse variazioni delle arie. Il primo esempio di duetto è nel dramma *Il Santo Alessio* di cui già parlai, ma egli è principalmente nell'opera buffa italiana che vedesi adoperato.

Le antiche opere serie italiane non ne contenevano una volta che una sola, che sempre era nella scena più interessante. Oggidì non si scrivono opere che non contengano parecchi duetti o comici, o serii, o di mezzo carattere.

I compositori italiani non iscrivono più che duetti di cui pare facciano consistere il merito nella forma. Sono sempre gli stessi modelli, cioè i tre interminabili movimenti, e crederebbero screditarsi a comporre un duetto corto e grazioso come quello del *Matrimonio di Figaro* e di *Don Giovanni*, sull'aria: *Crudel, perchè finora*; o *Là ci darem la mano*. Sarà ciò non ostante necessario il ritornare ad usare qualche volta queste proporzioni, le quali, checchè si dica, sono più drammatiche che la maggior parte dei lunghi pezzi che loro hanno succeduto.

I terzetti d'opere sono nati in Italia come tutti i pezzi d'assieme. È nell'opera buffa che Logrosciano, compositore veneziano, ne fece il primo saggio verso il 1750. Fu ne' suoi effetti superato da Galuppi, suo compatriota; ma fu principalmente Piccini, che nella sua *Buona figliuola* portò ciò che si chiama general-

mente *pezzi d'assieme* ad un punto molto riguardevole di perfezione. I *finali* che ne sarebbero le modificazioni sviluppatissime, divennero pure necessarii pel fine degli atti. È noto tutto l'interesse che Paisiello, Cimarosa e Guglielmi seppero diffondere in questa parte di musica. Il famoso settimino del *Re Teodoro* fu un immenso passo fatto nell'arte a scopo di introdurre l'interesse nelle scene liriche di numerosi personaggi. Mozart completò in seguito questa gran rivoluzione musicale coi meravigliosi terzetti, quartetti, sestetti e finali del *Flauto incantato*, del *Don Giovanni* e del *Matrimonio di Figaro*. Rossini nulla introdusse nella forma dei pezzi d'assieme, ma egli perfezionò certe particolarità del ritmo, di effetti vocali ed istrumentali.

Gli antichi compositori francesi non comprendevano il vantaggio delle grandi riunioni di voci, che il loro uditorio non avrebbe forse saputo apprezzare. Altronde i soggetti di opere comiche erano troppo leggieri, ed il numero dei personaggi troppo poco considerevole perchè nulla si potesse scrivere su questo genere. Ciò non ostante Filidoro colse l'occasione offertagli nel suo *Tom Jones* per fare un buon quartetto. Monsigny, la cui scienza musicale era mediocrissima, ma che possedeva una vivissima immaginazione e molta suscettibilità, fece pure in *Felix*, o *l'Enfant Trouvé*, un terzetto, se non buonissimo, almeno di grande espressione.

In quanto all'opera seria francese, Gluck che ne aveva determinata la forma, non fece entrare nella sua composizione che il recitativo portato alla sua maggior perfezione, i cori, le arie, raramente i duetti

e quasi mai i terzetti, quartetti, o pezzi concertati. Le forme un po' complicate di questo genere di musica non cominciarono a naturalizzarsi in Francia che in grazia dei lavori di Méhul e di Cherubini. Comprendendo gli sviluppi della scena lirica in un piano più vasto di quello dei loro predecessori, questi due gran musici applicarono alla scena francese i miglioramenti dell'opera italiana, modificandoli colle qualità particolari del loro genio. Le loro produzioni ebbero un grado di energia maggiore di quelle di Paisiello e di Cimarosa: essi esagerarono perfino la ricchezza d'armonia di cui aveva la scuola tedesca dato il modello: fecero scoperte nell'istrumentazione, scoperte da cui Rossini trasse profitto in appresso; essi furono finalmente più coltivatori dell'esattezza drammatica, ma meno felicemente cantarono, e fecero qualche volta un poco più consistere il merito della musica nella maniera di disporla, che nell'ispirazione. Qualunque sia l'opinione che si può avere sul genere da loro adottato, non si può negare ch'essi resero grandi servigi all'arte loro; sono essi che fecero finalmente penetrare nella musica proporzioni musicali più grandi di quelle usate dai Francesi, e che scrissero veri pezzi da concerto, veri finali degni di fissar l'attenzione dei musici istrutti e delle persone di gusto. Il loro esempio tracciò la via ad altri abili compositori che vennero dopo: Boieldieu, Catel, Auber, Hérold, Halevy ed altri, si vantano di avere ricevuti i loro consigli e d'averne seguito l'esempio. Boieldieu si è particolarmente distinto per la grazia, l'eleganza e lo spirito che egli seppe collegare alle sviluppate forme musicali.

Una delle qualità per le quali si è distinta maggiormente la scuola francese, si è lo aver prodotto eccellenti cori. Rameau fu il primo che fece brillare le opere francesi per la bellezza di questo genere di pezzo. Se il suo merito è inferiore a quello di Hændel per riguardo alla ricchezza delle dotte forme e della modulazione, non si può negare almeno che egli abbia saputo dare ai cori delle sue opere una gran forza drammatica. D'altronde le dotte forme nei cori degli oratorii, e le fughe di cui quelle opere abbondano, non convengono alla scena; perchè non devesi punto stornare l'attenzione dall'oggetto principale, l'interesse drammatico. Dopo Rameau si scrisse una immensa quantità di cori francesi da Gluck, Méhul, Cherubini e da tutta la loro scuola.

Questa parte dell'opera era una volta in Italia la più debole, perchè gli spettatori italiani non vi attribuivano alcuna importanza. Paër e Mayer furono i primi che resero ai cori la brillante importanza convenevole ad essi nella musica drammatica: venne poscia Rossini ad arricchire questa parte del dramma di forme melodiche che non le erano state date per lo avanti; ne risultarono effetti nuovi a cui non si era assuefatti, e che ottennero esiti brillanti. I cori di Weber sono distribuiti in modo pittoresco e drammatico.

La sinfonia delle opere, che i Francesi chiamano *ouverture*, è da alcuni considerata come parte importante della musica di un dramma; altri ne fanno poco caso. La prima sinfonia che godette una qualche reputazione in Italia è quella della *Frascatana* di Paisiello. La sinfonia dell'*Ifigenia in Au-*

*lide* di Gluck fece un effetto prodigioso allorchè la si intese per la prima volta nel 1773, e d'allora in poi essa non cessò di destare l'ammirazione per la mescolanza di maestà, di disordine e di patetico che la domina. La sinfonia del *Demofoonte* di Vogel è anche bellissima nel suo esordio e in tutta la sua prima parte, ma la fine è indegna del principio. Godono anche riputazione in Francia due altre sinfonie, cioè quella della *Caravana* e di *Panurgo*, composte amendue da Gretry. Esse contengono frasi di un canto felice, ma non meritano la riputazione di cui godono, perchè sono mal fatte. Prive di progetto di lavoro, d'armonia, queste introduzioni non poterono avere successo, che quando il gusto del pubblico francese non era tuttavia formato. Cherubini fece parecchie sinfonie, il cui merito è assai ragguardevole; esse sono diventate classiche in quasi tutti i concerti d'Europa. Si suonano con egual esito in Inghilterra, in Germania ed in Francia. Le più belle sono quelle della *Osteria portoghese*, ed *Anacreonte:* la loro base, il loro lavoro e la loro istrumentazione sono in egual foggia ammirandi.

Fra i pezzi di questo genere ve ne ha uno che è considerato come il più bello che esista sotto qualsiasi aspetto che lo si voglia esaminare; è la sinfonia del *Flauto incantato* di Mozart, capo d'opera inimitabile che sarà eternamente il modello delle sinfonie, e la disperazione dei compositori. Tutto trovasi raccolto in questo bel lavoro: esordio largo e magnifico, novità di motivi, varietà nel modo di riprodurli, scienza profonda nel fondo e nelle particolarità, vivace istrumentazione, interessa cre-

scente e conclusione piena di calore. Si ponno ancora citare come modelli d'interesse drammatico le sinfonie d'*Egmont*, di *Leonora* di Beethoven. Rossini nelle sue sinfonie di *Tancredi*, d'*Otello*, del *Barbiere di Siviglia* e della *Semiramide* moltiplicò le più felici melodie e gli effetti d'istrumentazione i più seducenti; ma vi ha fatto scorgere che il genio il più felicemente organizzato non basta sempre per trarre partito delle più favorevoli idee. In fatti, qualunque pezzo di musica istrumentale si divide ordinariamente in due parti. La prima contiene l'esposizione delle idee dell'autore, e modula in un tuono correlativo al tuono principale; la seconda parte è consacrata allo sviluppo di queste idee, al ritorno nel tuono primitivo, e della ripetizione di alcuni passi della prima. Lo sviluppo delle idee nella seconda parte è quanto vi ha di più difficile nell'arte di trattare una sinfonia; esige studii preliminari nella scienza del contrapunto, e diligenza nelle combinazioni. Rossini ha sciolto il *nodo gordiano;* egli non fece alcuna seconda parte. Si è limitato ad alcuni accordi per rientrare nel tuono primitivo, ed a ripetere quasi esattamente tutta la prima parte in un altro tuono. Nella sinfonia del *Guglielmo Tell* si è lanciato ne' più grandi sviluppi, e fece un'opera più degna della sua brillante riputazione.

Si è spesso ripetuto che una sinfonia deve essere un riassunto dell'opera intiera, e che deve rammentare alcuni passi di principali situazioni in essa esistenti. Parecchi musici adottarono quest'idea, e non fecero della sinfonia delle loro opere che una specie di *pot-pourri;* quest'idea mi pare bizzarra. Che

sia necessario un riassunto dell'Opera, sta bene, ma questo riassunto dovrebbe trovarsi sul finir dell'opera, ove l'uditore può sentirne il merito del ritornar di certe frasi che gli ricordano certe situazioni della stessa. Se pel contrario queste frasi sono intese da lui prima che abbia preso nozione delle situazioni, esse non gli ricordano niente, e non ne cattivano veruna distinta attenzione. Del resto è necessario notare, che nessuna sinfonia giustamente celebre è fatta su questo sistema. Le sinfonie dell'*Ifigenia*, del *Demoofonte*, del *Don Giovanni*, del *Flauto incantato*, dell'*Egmont*, della *Leonora*, dell'*Osteria portoghese*, dell'*Anacreonte* e del *Guglielmo Tell* sono vere sinfonie drammatiche e non *pot-pourri*.

Quantunque la sinfonia appartenga alla musica istrumentale, ho creduto doverne parlare a proposito discorrendo del dramma musicale. Ora ritorno a quanto concerne la forma dei pezzi vocali.

Durante il secolo decimosesto e decimosettimo vi fu vera musica da concerto privato, la quale consisteva in un genere di pezzi vocali a quattro, a cinque, a sei parti, che si chiamavano *madrigali* e *canzoni*; l'uso di questo genere di musica è diminuito dacchè l'opera diventò bastantemente interessante per cattivarsi l'attenzione dei dilettanti; le arie d'opera presero insensibilmente il posto di ciò che si chiamava la *musica di camera*, e questa venne oramai a sparire quasi intieramente. Non si conservarono che le *canzonette* in Italia, i *lieder* in Germania, e le *romanze ad una o due voci* in Francia. Questi diversi pezzi partecipano del gusto nazionale che colora altre parti della musica di codesti popoli. Così il gusto degl'Ita-

liani pel canto elegante e pieno di *fioretti* si osserva specialmente nelle *canzonette;* i *lieder* o canzoni tedesche si distinguono per una franchezza di tono notevole unito ad un ricercato sentimento d'armonia; le *romanze francesi* brillano soprattutto per un'espressione o drammatica o spiritosa delle parole. Si dà spesso il nome di notturni alle romanze a due voci.

Queste piccole composizioni hanno qualche volta una voga prodigiosa per la novità, e gli autori sogliono godere per dieci o dodici anni una riputazione assai brillante nelle sale, che perdono per l'entusiasmo suscitato da qualche nuovo venuto. Boieldieu, musico celebre in un genere più elevato, fece romanze incantevoli, che furono ricercatissime; dopo lui venne Garat, poi Blangini, poi la signora Gail, a cui successe Romagnesi; Amedeo di Beauplau godette un istante di fama, che Labarre, Panseron e Masini gli hanno quindi involato.

La musica istrumentale si divide in parecchie categorie, che si comprendono in due principali specie: 1ª la musica da concerto; 2ª la musica da camera.

La sinfonia occupa il primo posto nella musica da concerto. La sua origine risale ad un certo genere di pezzi istrumentali che si chiamavano una volta in Italia *ricercari* o *ricercate*, ed in Germania *partien*, che si componevano di variate canzoni, di arie da ballo, e fughe o pezzi fugati destinati ad essere eseguiti da viole, viole da gamba, liuti, tiorbe, ecc. Allorchè più non furono in voga questi pezzi, vi si sostituirono pezzi divisi in due parti, di un vivissimo movimento, seguito da un altro pezzo meno vivo,

e da un rondò che traeva il suo nome dalla ripetizione di una frase principale. Le prime sinfonie non furono composte che di due parti di violino, viola e basso. Un musico tedesco, per nome Vanhal, cominciò a perfezionare la sinfonia coll'aggiungervi due oboe e due corni; egli fu imitato da Toesky, Van-Malder e Stamitz. Gosser vi aggiunse le parti di clarinetti e di fagotti agli altri strumenti, e i *minuetti* coi *terzetti* aumentarono il numero dei pezzi che già esistevano nella sinfonia. Il *minuetto* trae il suo nome dalla misura a tre tempi in cui è scritto. Era una volta di un movimento quasi lento, come nella danza di cui porta il nome; ma la sua celerità s'accrebbe insensibilmente: e Beethoven finì per farne un *presto*. È per questo che gli fu tolto il suo nome di minuetto per sostituirgli quello di Scherzo. Io non ho potuto scoprire che cosa significa il nome *trio*, che si dà alla seconda parte del minuetto. Potrebbe darsi che derivasse dalla soppressione che aveva qualche volta luogo di uno strumento in questa stessa seconda parte.

Non si può pronunziare il nome di sinfonia senza risvegliare la rimembranza di Haydn. Questo gran musico ha si ben perfezionato il piano e le particolarità di questo genere di musica che ne è in certo modo il creatore. La storia dei progressi del genio e del talento di quest'uomo è maravigliosa; la è la storia stessa dei progressi dell'arte. Già le sue prime opere annunciavano la sua supremazia su' suoi contemporanei, ma esse erano molto inferiori a quelle che in progresso uscirono dalla sua penna. Se non si dimentica che queste stesse opere furono sempre stimate sul grado di abilità degli esecutori, abilità

che provocò egli stesso, e della quale in parte è cagione, si scorgerà senza difficoltà qual profondità di talento vi abbisognò per dare alla luce capi d'opera conformandosi così ad incagli ed a considerazioni particolari. Se Haydn fosse vissuto in un tempo in cui il sapere degli esecutori fosse stato quello che è oggidì, egli nulla avrebbe lasciato a fare a' suoi successori. Il talento principale di Haydn consiste nel trar partito della più semplice idea, nello svilupparla nel modo il più conveniente, il più ricco in armonia, il più inaspettato ne' suoi effetti, senza mai cessare di essere grazioso. Lo distingue ancora un'altra qualità, ed è la precisione e nettezza del piano, tali, che il dilettante meno istruito ne segue senza fatica le particolarità, come il musico più perito.

Mozart, sempre appassionato, sempre compreso da un profondo sentimento, brillò meno che Haydn nello sviluppo del pensiero delle sue sinfonie, ma egli ha trovato in quella squisita sensibilità di cui si copiosamente abbondava, una forza di emozione che trascina sempre l'uditorio, e lo fa partecipe della sua passione.

Beethoven, il cui talento fu per lungo tempo mal noto in Francia, è ora il sovrano delle sinfonie. Più ardito de' due grandi artisti da me nominati, egli non teme per niente di affrontare le più grandi difficoltà, e spesso ne trionfa. Il suo genio s'innalza alle più alte regioni, niuno conobbe meglio di lui gli effetti dell'istrumentazione, in cui portò molte innovazioni; ma è spesso bizzarro, incorretto, e pare piuttosto improvvisare che seguire un piano progres-

sivo. Del resto partecipa la sorte di tutti gli uomini di genio, occupando l'attenzione colle bellezze di cui è prodigo, più che cogli errori onde riescono menomate.

I quartetti, quintetti, sestetti, ecc. ecc., sono diminutivi della sinfonia; sono eglino destinati ai concerti privati. Haydn, Mozart e Beethoven sono ancora i capi d'opera di questo genere di sinfonia in miniatura, e spesso il talento che vi spiegano è tale da far dimenticare le strette proporzioni di mezzi onde fanno uso. Nel genere del quartetto trovansi le stesse qualità poste per que' sommi artisti nella gran sinfonia.

Un uomo che visse povero, isolato e mal noto in Ispagna ha pure coltivato questo genere, e particolarmente il *quintetto*, con una rara felicità d'ispirazione; egli è Boccherini. Non avendo bastante comunicazione col mondo per essere informato dei progressi della musica e delle variazioni del gusto, egli compose per circa cinquant'anni senza riformare le sue sensazioni musicali coll'udire o leggere le opere di Haydn o di Mozart; egli trasse quanto scrisse dal suo proprio fondo, di qui l'indipendenza di modo e stile, l'originalità d'idee, e l'incanto d'ingenuità che caratterizzano le sue produzioni. Si può desiderare maggior coltura, maggior ricchezza d'armonia, e un poco meno di dissueto nelle forme di musica di Boccherini, ma non già maggiore verità d'ispirazione.

La *suonata* per un solo strumento, o per parecchi uniti, è anche un genere di sinfonia. Il suo nome viene da ciò, che dicesi *suonare* uno stromento qualunque.

La parola *suonare* una volta non si applicava che a strumenti a corde od a vento; parlando degli strumenti a tastiera si diceva *toccare*, da cui ebbesi la *toccata*, che vuol dire un *pezzo da toccarsi*; dopo quasi un secolo, fu detto *suonata* qualunque pezzo di questo genere fatto con qualsiasi strumento.

La suonata del pari che la sinfonia od il quartetto si divide in parecchi pezzi che consistono in un primo movimento, un adagio ed un rondò; raramente vi si aggiunge un minuetto. Le suonate accompagnate da uno o due strumenti prendono ordinariamente il nome di *duetti* o *terzetti*. Vi hanno suonate per pianoforte composte per essere eseguite da due persone. Le quattro mani abbracciano tutta l'estensione della tastiera, e compiono l'armonia in modo ricco ed interessante di forme, quando questi pezzi sono scritti da abili compositori.

Le migliori suonate per piano furono scritte da Bach, Haydn, Beethoven, Mozart, Clementi, Dussek e Cramer; le suonate fugate di Gio. Battista Bach per clavicembalo e violino sono capi d'opera. Krumpholz fu per la musica da arpa quello che Clementi fu per quella da piano-forte, cioè il modello a quelli che scrissero in appresso per questo strumento. Un'elevazione di stile poco comune, e d'effetti d'armonia sorprendenti, sono le qualità per cui si distinse questo compositore.

Corelli, Tartini, Locatelli, Leclair stanno a capo degli autori che composero le migliori suonate per violino. Francischello e Duport si sono distinti nella composizione di suonate per violoncello. Quanto alle suonate per strumenti a vento, poche ve ne hanno

che meritino di essere citate. In generale, la musica per questi strumenti restò in uno stato d'inferiorità sensibilissimo; un abile compositore vi potrebbe acquistare riputazione pel solo fatto di mettere questo genere di musica al parallelo dei pezzi, che per tutti gli altri strumenti furono scritti. In questo genere non si danno che uno o due bei pezzi di Mozart e Beethoven. Krommer scrisse pure musica per istrumenti a fiato, in cui vi ha l'effetto, ed il Reichas venuto dopo lui scrisse le migliori opere che in questo genere sieno conosciute in Francia.

Durante parecchi anni cadde la suonata in disuso. Una certa futilità di gusto, che fece invasione nella musica, ha sostituito alle serie forme di questo genere di pezzi opere più leggere, a cui si dà il nome di *fantasie*, *arie variate*, *capricci*, ecc. La fantasia nella sua origine era un pezzo in cui il compositore si abbandonava a tutte le escursioni della sua immaginazione. Nessun piano, nessun progetto; la ispirazione del momento, dell'arte, della stessa scienza sua nascosta con accuratezza, ecco quanto vi era nella fantasia quale Bach, Hændel e Mozart sapevano fare. Ma non è ciò che oggidì s'intende per questa parola. Giammai alcuna fantasia fu meno reale di quello che si trova nei pezzi che portano questo nome. Questo, eccettuato l'arte e la scienza, vi si trova regolato, compassato, adattato su di un piano che è sempre lo stesso. L'intendere una moderna fantasia si è come intenderle tutte, perchè sono tutte fatte sullo stesso modello, salvo il tema principale che egli pure non è d'invenzione, perchè è quasi sempre il canto di una romanza o di un'aria

d'opera che supplisce le spese. La fantasia si termina sempre con variazioni sopra un tal tema, e l'aria variata non ne differisce punto. Non è possibile che il disgusto e la sazietà non emergano dall'abuso di queste forme; allora si farà ritorno ad una musica più reale, e l'arte rientrerebbe nel suo dominio; o piuttosto l'istante è già venuto; una reazione va succedendo, o la suonata ripiglia i suoi diritti.

Queste tristi fantasie, queste arie variate sì monotone, hanno pure usurpato il luogo al *concerto*; genere di componimento che non va esente da difetti, ma che almeno offre il destro di riconoscere il talento artistico sotto un aspetto di grandi proporzioni. Il *concerto*, parola italiana che equivaleva alla francese *concert*, è una riunione di musici che eseguiscono diversi pezzi di musica, ossia ciò che si dice ora *accademia*. Nel secolo decimosettimo si cominciò a chiamar *concerto* certi pezzi di musica composti per far brillare uno stramento principale, che gli altri accompagnavano; ma questo genere di pezzo non ebbe voga che ai tempi di Corelli, celebre violinista romano. Si crede generalmente che un altro violinista, per nome Torelli, il quale non lo precedette che d'alcuni anni, desse al concerto la forma che conservò fino verso il 1760. Allorquando il concerto era accompagnato da un doppio quartetto di violini, viole e basso, si diceva *concerto grosso*. Il *concerto grosso* aveva delle specie di *tutti*, in cui si adoperava la totalità degli strumenti; eravi pure un altro genere di concerto, che si diceva *concerto da camera*, il quale non era composto che di una parte principale, con semplici accompagnamenti. Prima non vi fu-

rono che concerti di violini, ma poi se ne eseguirono con altri strumenti, e vi si aggiunsero accompagnamenti di piena orchestra.

I concerti di violino composti da Corelli, Vivaldi e Tartini furono una volta celebri dappertutto; essi lo sono ancora nella scuola, e meritano la venerazione degli artisti per la sublimità dei pensieri e la nobiltà dello stile. Stamitz, Lolli e Jarnowick, benchè non fossero privi di merito, non seppero per niente conservare al concerto il suo carattere di elevatezza. I loro sforzi ebbero per meta di acquistare la pubblica simpatia colla piacevolezza, e si deve per verità confessare che vi riuscivano spesso. Il primo di questi violinisti, che era Boemo e che brillò alla corte di Manheim verso il 1750, ridusse a due il numero dei pezzi che entrano nella composizione del concerto, cioè ad un primo pezzo ed al rondò, e divise ciascuno di questi pezzi in tre *a soli* frammischiati da *tutti*. I rondò di Jarnowick ebbero gran successo. Apparve finalmente Viotti, che senza nulla inventare in quanto alla forma del concerto, si mostrò tale inventore pel canto, pei passi, per la forma d'accompagnamenti, per l'armonia e per la modulazione, che ben presto fece dimenticare i suoi predecessori, e lasciò i suoi rivali senza speranza di sostenere il confronto. Viotti non brillò già pel sapere; i suoi studii erano stati mediocri, ma la sua ricchezza d'immaginazione era tale, che non aveva bisogno di far economia delle proprie idee. Egli componeva più per istinto che per riflessione; ma questo istinto lo guidava meravigliosamente, e lo faceva corretto anche nell'armonia.

Non si pensò a fare concerti di clavicembalo che lungo tempo dopo le prime composizioni dello stesso genere per violino, e più tardi ancora ve ne furono per gli strumenti a fiato; ma gli uni e gli altri non furono che imitazioni di forme stabilite dal concerto *alla Stamitz*. Nullameno mi pajono precisamente queste le forme viziose che cagionano la noja degli uditori. Come avvenne che fino oggidì siasi rimasti ligii ad una forma sì difettosa come è quella di questi concerti, ove il primo *tutti* fa intendere esattamente le stesse frasi del primo *a solo*? ove ne segue la stessa modulazione dalla tonica alla dominante, per ritornare poi alla tonica, e ricominciare lo stesso andamento? ove i tre a soli, i quali non sono che lo sviluppo delle stesse idee, le riproducono senza posa, variando solamente il tuono? ove le cadenze di riposo moltiplicate a bella posta per avvertire il pubblico che deve applaudire l'esecutore, contribuiscono a fare il pezzo più monotono? ove per ultimo il pezzo finale riproduce quasi lo stesso sistema e tutti i difetti del primo *allegro?* Sarebbe tempo di cercare i modi di evitare questi difetti, e di non avere più altro che questo ordinamento per ogni specie di soggetti.

La fantasia di un compositore deve essere libera, e le idee non debbono essere acconciate alla forma, ma la forma alle idee.

Vi ha un genere di musica istrumentale che si può considerare come un ramo di musica sacra, voglio dire i pezzi per organo. Oltrechè le immense risorse dello strumento invitano il genio dell'organista alla varietà, la diversità dei culti e delle ceri-

monie di ciascun rito occasiona l'impiego di stili diversi. Per esempio nelle chiese protestanti l'organista deve saper accompagnare con un'armonia ricca d'effetti e di modulazione i corali ed i cantici. Più, deve possedere una feconda immaginazione pei preludii di questi cantici, che bisogna saper variare con eleganza senza nuocere alla maestà del tempio. e senza negligere la scienza. La fuga, vero fondamento dell'arte di suonare l'organo, deve essere familiare all'artista; finalmente è necessario che abbia cognizione degli antichi stili, per trarne partito in opportune circostanze.

La Germania ha prodotto un'immensa quantità di grandi organisti; dopo Samuele Scheidt, che viveva ad Amburgo sul principio del secolo decimosettimo, e che fu uno dei più sublimi talenti, si conta Buxtehude, Reinken, Gio. Sebastiano Bach, Kittel, ecc., che scrissero pezzi di tutti i generi per organo, i quali per lungo tempo ancora saranno considerati quai modelli di perfezione.

L'arte dell'organista cattolico è più estesa ancora. La necessità di ben conoscere il canto-fermo romano e parigino, non che i diversi modi di accompagnarlo sia ponendolo al basso, sia all'alto; l'arte di trattare le messe, i vespri, i *Magnificat*, gl'inni, le antifone e i *Te Deum*, secondo l'importanza delle feste, gli offertorii ed altri grandi pezzi, le fughe e lo stile fugato, tutto ciò, io dico, appartiene a quest'arte dell'organista, arte della quale non sono nemmeno sospettate le difficoltà. Comunemente un organista è creduto un artista volgare, a cui si presta poca attenzione; eppure un organista che possegga tutte le qualità del-

l'arte sua dovrebbe tenersi in pari stima fra i più celebri compositori, perchè nulla vi ha di più difficile, nulla di più raro che lo incontrare riunite queste necessarie qualità.

Assai ci manca nel repertorio dell'organista cattolico per esser ricco quanto il repertorio dell'organista protestante. Dopo Frescobaldi e pochi altri antichi organisti italiani e francesi, che lasciarono belle opere, più nulla si trova. Sfortunatamente in Francia non si trova un sol posto di organista che offra risorse bastanti all'esistenza; non si deve dunque far meraviglia che eccitata non sia l'emulazione degli artisti, e che l'arte di scrivere per l'organo abbia deteriorato. È assai dubbio che quest'arte si rigeneri, se il talento non può sperare un'onorata esistenza.

Nel nostro esame sulla forma dei pezzi di musica, alcuni generi secondarii furono negletti per essere divisioni soltanto, o piuttosto leggiere modificazioni di generi più importanti; ma nulla d'essenziale venne obliato.

---

# SEZIONE TERZA.

## Dell'esecuzione.

---

### CAPITOLO XIX.

*Del canto e dei cantanti.*

Allorchè un cantante dotato di bella voce, d'intelligenza, di sentimento, e che consacrò parecchi anni della sua vita a sviluppare collo studio le qualità di cui l'ha provvisto natura; allorchè, dico, questo cantante viene a tentare per la prima volta in pubblico l'effetto delle doti che pare debbano assicurare il suo successo, e vede tutto ad un tratto le sue speranze deluse, egli accusa questo stesso pubblico d'ingiustizia, e il pubblico lo dichiara un ignorante, un pedante. In siffatto caso il torto è d'ambe le parti, perchè da un canto havvi quegli che non conosce i suoi mezzi, se non per l'effetto che produssero in una scuola, ed è però incapace a regolarne l'uso davanti una grande assemblea, od immenso locale; dall'altro lato havvi un pubblico che troppo s'affretta nel giudicare dalle prime impressioni, non avendo nè bastante esperienza, nè sufficiente sapere per discernere il bene che trovasi al male commisto, o per tener conto delle circostanze che ponno op-

porsi all'effetto de' talenti del cantante. Quante volte il pubblico ha da se stesso riformato i suoi giudizii per non averli emessi dapprima con conoscenza di causa! Nell'arte del canto voglionsi tante cose esaminare, che a meno d'averne fatto un particolare studio, o di avere imparato colla riflessione e l'esperienza in che consista quell'arte, egli è ben difficile di non ingannarsi, in bene o in male, al primo udire un cantante.

Per cantare non basta possedere una bella voce, benchè questo dono della natura sia un prezioso vantaggio che tutta l'abilità possibile non potrà mai surrogare. Ma quegli che possiede con sicurezza l'arte di dar posa alla voce, e di economizzare le forze, tira qualche volta miglior partito da una voce mediocre, che un ignorante cantante il potrebbe da un bell'organo.

*Dar posa alla voce* si è coordinar il più perfettamente possibile i movimenti della respirazione coll'emissione del suono, e sviluppare la potenza di questo suono per quanto lo comportano il timbro dell'organo e la conformazione del petto, senza spingersi allo sforzo che fa degenerare il suono in grido. Quando esistevano in Italia buone scuole di canto, l'*emissione della voce*, come dicevano i cantanti di quel tempo, era uno studio di parecchi anni; perchè punto allora non si credeva, come oggidì, che il talento si possa improvvisare. Si giudichi quale diligenza i maestri e gli allievi ponevano per questo studio dall'aneddoto seguente.

Porpora, uno de' più illustri maestri d'Italia, prende amicizia per un giovane *castrato* suo allievo.

Gli domanda se ha il coraggio di seguitare costantemente il sentiero che vuole tracciargli, per quanto nojoso gli possa sembrare. Dietro sua risposta affermativa, egli nota sopra una pagina di carta rigata le scale diatoniche e le cromatiche, le ascendenti e discendenti, i salti di terza, di quarta, di quinta, ecc., per insegnargli ad oltrepassare gl'intervalli, ed a *portare il suono:* gli descrive infine dei *trilli*, dei *grupetti*, delle *appoggiature*, e passi di diverse specie di vocalizzo.

Quest'unica pagina occupa per un anno il maestro e lo scuolaro: vi si consacrava ancora l'anno seguente, al terzo non si parla di cangiarla; l'allievo comincia a mormorare; ma il maestro gli rammenta la sua promessa. Passa il quarto anno, passa il quinto, e sempre l'eterno foglio. Al sesto non lo si lascia ancora, ma vi si aggiungono delle lezioni di articolazioni, di pronuncia e finalmente di declamazione; al termine di quest'anno, l'allievo che si credeva non essere tuttavia che agli elementi, fu ben sorpreso quando il maestro gli disse: « Va, figlio mio, tu non hai più nulla da imparare; tu sei il primo cantante d'Italia e del mondo ». Egli diceva il vero, perchè questo cantante era Caffarelli.

Ora non è più così che si prende a studiare. Un allievo che si abbandona alla diligenza di un maestro non si porta da lui che per apprendere una tal aria, un tal duetto; la matita del maestro porta alcuni tratti, alcuni ornamenti; il cantante in erba ne coglie quanto può, e tosto si paragona ai primi artisti. Così più non abbiamo i Caffarelli. Ora in Europa non si trova una sola scuola dove s'impieghino sei

anni per insegnare il meccanismo del canto. Egli è vero che per consacrarvi un tempo sì considerevole bisogna prendere gli allievi nella prima loro gioventù, e che la mala sorte del mutamento di voce può rendere inutile tutto ad un tratto il lavoro di parecchi anni. La voce de' castrati non presentava gli stessi inconvenienti; essa aveva altronde il vantaggio di un'emissione di voce naturale; così questi esseri infelici erano i cantanti più perfetti che potessero esistere, se però la mutilazione non veniva seguita da mali accidentali. Se è un trionfo per la morale che l'umanità non sia sottomessa a queste inique mutilazioni, è una calamità per l'arte l'essere priva di quelle voci maravigliose. Oggidì non si può aver idea di quel che furono certi cantanti come Baldassarre, Ferri, Senesino, Farinelli e parecchi altri che brillavano nella prima metà del secolo decimottavo. Crescentini, che finì la sua carriera di cantante alla corte di Napoleone, e che morì testè in Napoli, ove era professore di canto al Real Collegio, fu l'ultimo virtuoso di questa bella scuola italiana.

Dopo la voce dei castrati, le voci da donne sono quelle che meno hanno a temere il mutamento di voce. Il solo effetto che nasce dall'avvicinarsi alla nubilità si è un certo immagramento del timbro, che ordinariamente dura due o tre anni, dopo il che la voce riprende la sua forza, ed acquista una qualità più pura, più oleosa, che prima della sua alterazione. L'epoca in cui le donne godono della bellezza di loro voce è da 18 a 30 anni, purchè mal diretti studii non abbiano punto deteriorati i doni della natura.

Ci ricordiamo di quanto si disse intorno alla voce

di petto, ed alla voce mista o di testa degli uomini; le donne non hanno quest'ultimo genere di voce, lo che fa sì ch'elleno non possano salire con tanta facilità come i tenori. Ma se non è loro devoluto questo vantaggio, esse hanno poi quello della maggior eguaglianza. Le voci di donne sono naturalmente meno ben posate che quelle di uomini. Vi si nota generalmente un certo piccolo soffio sordo che precede il suono, e che dà origine all'abitudine di prendere il suono un po' più alto per portarlo poi alla sua intonazione reale. I maestri non sono bastantemente atti a correggere questo difetto; dacchè si contrasse quest'abitudine per un anno o due, il male non ha più rimedii. La rarità delle voci purissime da donne aumenta il lor merito. La signora Barilli ne fu dotata; la signora Damoreau possiede lo stesso vantaggio.

Il più utile studio dell'arte del canto delle donne consiste nello sviluppo della respirazione più corta per loro che per gli uomini, ciò che le fa respirare soventi mal a proposito, e alterare il senso della frase musicale, e ledere la stessa pronuncia.

Io mi sono servito dei vocaboli *portar il suono*, *trilli*, *groppetti*, *appoggiature*, *fioriture*, ecc.; egli è necessario che mi faccia a spiegarne il significato.

Se si succedono due suoni scuotendo su ciascuno un'articolazione della gola, senza mutuo legame, si ha un effetto che dicesi uno *staccato* (*détaché*). L'articolazione di due suoni che si fanno unendo il primo al secondo per mezzo di una legatura gutturale si dice *portamento di voce* (*port de voix*). *Portar il suono* adunque si è l'unire un suono ad un altro per mezzo di un movimento della gola.

Il *trillo*, che spesso si dice impropriamente *cadenza*, è il passaggio alternativo e rapido da una nota ad un'altra vicina. È uno de' più difficili effetti dell'arte del canto. Alcuni cantori hanno naturalmente il *trillo* nella voce; altri non l'acquistano che con un lungo e penoso esercizio.

Il *groppetto* è una rapida sequela di tre o quattro suoni che serve di frangia alle note che il cantante crede troppo semplici per l'effetto del canto. Il gruppetto è un utile ornamento; ma certi cantanti ne sono troppo prodighi, e finiscono per dargli troppa volgarità.

L'*appoggiatura* è una nota di gusto che qualche volta si aggiunge ad una nota scritta, e che prende la metà del suo valore. L'appoggiatura si può prendere al disopra o al disotto della nota reale; il gusto ed il discernimento del cantante lo debbono guidare nella scelta di quest'ornamento.

*Fioritura* è un vocabolo che generalmente indica ogni specie d'ornamento, e particolarmente certi passi composti di scale diatoniche o cromatiche, di passi di terze discendenti od ascendenti, ecc. Le fioriture sono indispensabili nel canto; ma non bisogna farne abuso. Il merito della maggior parte de' cantanti della scuola attuale si limita quasi soltanto al talento di eseguire le fioriture con rapidità. Una volta il compositore scriveva il semplice canto e lasciava alla sagacità del cantante la scelta di queste fioriture, ciò che contribuiva alla varietà della musica; perchè tutti gli esecutori non essendo punto guidati nello stesso modo, sceglievano i loro passi secondo l'ispirazione del momento, e lo stesso pezzo si offe-

riva quasi sempre sotto un diverso aspetto. Allorchè le scuole del canto cominciarono a decadere, i cantanti furono mèno capaci a scegliere da loro stessi gli ornamenti addicentisi a ciascun genere di pezzo. Venne la cosa a tale, che Rossini si credette obbligato a scrivere quasi tutte le fioriture di cui voleva abbellire le sue melodie. Questo metodo ebbe in sulle prime un vantaggioso esito, quello di dissimulare la debolezza dei cantanti, facendo loro spacciare una lezione tutta fatta; ma definitivamente esso ebbe l'inconveniente di rendere la musica monotona presentandola sempre sotto lo stesso aspetto, e di più abituò i cantanti a non darsi più la pena di cercare nuove forme di ornamenti, poichè essi ne trovavano delle già fatte secondo la portata de' mezzi loro d'esecuzione. Questo finì con ruinare la scuola, di cui più non si rinviene veruna traccia.

Il meccanismo del canto, anche il più perfetto, è una parte indispensabile del merito di un buon cantante; ma non è tutto. *L'emissione della voce* (*la mise de voix*) più soddisfacente, la più regolata respirazione, la più rara esecuzione degli ornamenti del canto, e, ciò che vi ha di ben raro, la più perfetta intonazione, sono i mezzi pei quali un gran cantante esprime i sentimenti da cui trovasi animato, ma non sono che mezzi: quegli che si persuadesse esser qui riposta tutta l'arte del cantante, potrebbe qualche volta dare un mite piacere al suo uditore, ma non gli farebbe provare vive emozioni mai. Il gran cantante è quello che si identifica col personaggio che rappresenta, col luogo ove si trova, e coi sensi che lo debbono agitare; che si abbandona ad ispirazioni momenta-

nee, come dovette fare il compositore scrivendo la musica da lui eseguita, e che nulla trascura di quanto può contribuire all'effetto, non già di un pezzo isolato, ma di tutta la sua propria parte.

La riunione di tutte queste qualità compone ciò che si dice *espressione*. Senza espressione non vi furono mai grandi cantanti, qualunque fosse la perfezione del meccanismo del loro canto; l'espressione quando era reale, e non una specie di caricatura quale è presso alcuni attori, ha spesso fatto perdonare una scorretta esecuzione.

I celebri cantanti del secolo decimottavo non furono meno rinomati per la loro facoltà di esprimere, che per bellezza del loro meccanismo. Se ne dicono cose che oggidì sembrano favolose. Si conosce la storia di Farinelli, la cui voce ed espressione commoventi guarirono il re di Spagna Filippo V da un eccesso di atra bile, che faceva temere di sua ragione. Raf, salvando la vita della principessa *Belmonte*, messa a pericolo da un violento dispiacere, col farle spargere un torrente di lagrime, attesta altresì quale fosse la potenza di espressione di que' prodigiosi cantanti. Senesino, cantante di un merito straordinario, che obblia la sua parte in iscena per abbracciar Farinelli al termine di un'aria da questo cantata con una miracolosa perfezione; la Gabrielli, mossa fino a manifestare la più viva emozione dopo un cantabile di Marchesi; e Crescentini che fa versar lacrime a Napoleone e a tutta la sua corte in *Giulietta e Romeo*, sono altre prove della potenza di espressione che possedevano questi dei del canto. Alcuni momenti in cui la signora Malibran sapeva evitare l'esagerazione

per rimanere nella vera espressione, e ne' quali la sua esecuzione era irreprensibile, potevano dar l'idea di questo genere di merito; ma se ne giudico da Crescentini, che io intesi, i cantanti di cui ho parlato sostenevano per tutta la durata di una parte quella perfezione che la signora Malibran ci faceva intendere soltanto per intervallo.

I cantanti francesi non hanno mai posseduto la riunione delle qualità che si ammirò negli Italiani; un solo, dotato di un'energia, di un estro affascinante e di un gusto delicato, vi si avvicinò molto sotto alcuni rapporti, ed ha posseduto qualità particolari, che in un altro genere il resero uno de' cantanti più meravigliosi che siano esistiti. Questo cantante era Garat. Mai vi fu uomo più ben organizzato, e mai si conobbe l'arte del canto in più estesa proporzione. Il pensiero di Garat era sempre ardente; ma egli sapeva sempre regolarlo coll'arte e colla ragione. Un'aria, un duetto non consisteva, secondo questo gran cantante, in una serie di frasi ben eseguite ed anche ben sentite; a lui bisognava un progetto, una gradazione che non recasse i grandi effetti fuorchè a tempo debito, e quando la passione era giunta al suo intero sviluppo. Raramente lo si comprendeva quando nel discutere sull'arte sua egli parlava del progetto di un pezzo di canto; gli stessi musici si persuadevano che sotto questo rapporto vi era esagerazione nelle idee di lui; ma allorquando al precetto egli aggiungeva l'esempio, e che, volendo dimostrare la sua teoria, egli cantava un'aria colle diverse inflessioni alla stessa adattabili, si capiva quanti studii e riflessioni gli fossero stati d'uopo per

giungere a tale perfezione in un'arte che non pare destinata, a prima vista, se non a dilettare in qualche guisa l'orecchio.

Una delle più preziose qualità di Garat era la nettezza della sua pronuncia; non era soltanto una perfetta nettezza di articolazione, genere di merito rarissimo, era ancora in lui un potente mezzo di espressione. Egli è giusto riconoscere che questa qualità appartiene più alla scuola del canto francese che a qualunque altra, e che Gluck vi aveva trovato il principio del genere che egli adottò per la nostra opera. Vi ha nella pronuncia della lingua francese un non so che di energia che forse non è favorevole all'emissione dolce e graziosa della voce, ma che è molto propria all'espressione drammatica. Sfortunatamente alcuni attori dell'Opera, come Lainé e Adrien abusarono di questo carattere particolare della lingua francese, e fecero degenerare in caricatura quest'espressione drammatica. Nel loro modo di scandere la parola, la voce non usciva che con iscoppio e sforzo, in maniera che i suoni non si producevano più che sotto l'aspetto di grida spesso spiacevoli assai. Nella maniera invalsa all'Opera più non si scorgeva alcun'apparenza di emissione vocale, nè di vocalizzo; nessuna traccia di ciò che in Italia si dice arte del canto.

Se si vuole, era declamazione; ma coloro che limitavano la loro arte a questa declamazione non potevano passar per cantanti. Il solo Garat seppe pronunziare in modo drammatico senza allontanarsi dalle belle tradizioni della vera scuola del canto, e seppe dare al suo canto una grande espressione

drammatica, senza trascurare tutte le risorse del vocalizzo.

Le regole del canto francese differiscono per alcuni rapporti da quelle del canto italiano. Una voce pura e sonora, una pronuncia netta e regolare, l'espressione drammatica, ecco quanto si richiedeva per lungo tempo da un cantante francese. Un poco ragionevole pregiudizio aveva fatto considerare i passi e gli ornamenti come non troppo addicevoli a questa lingua; insensibilmente l'Opera comica si liberò dagli ostacoli che gli si apponevano a questo riguardo; ma l'opera seria aveva sempre resistito; finalmente cedette al comando della moda, ed i suoi progressi in questo genere furono rapidi. Bisogna felicitarla, poichè venuto era il momento in cui la declamazione lirica più non interessava gli spettatori, il cui gusto aveva preso un'altra direzione, dacchè si erano assuefatti alla musica italiana.

Conviene pertanto guardarsi di cadere da un eccesso in un altro; è necessario conservare alla musica di un paese la sua propria e particolare fisionomia; una servile imitazione non è mai una conquista. L'uso ragionevole degli ornamenti del canto nello stile francese è necessario; l'eccesso sarebbe nocevole. Nelle nostre teatrali abitudini vi ha una tendenza ragionevole ad escludere questi pezzi d'intarsiatura, che non hanno altro scopo fuor quello di far ammirare la flessibilità di una gola. Ammettiamo i passi e tutti gli ornamenti, ma non diamo il bando alle nostre forme drammatiche, a cui non mancavano che canti più facili e più eleganti. Nè perdiamo sopratutto la tradizione di quel bel recitativo alla Gluck,

di cui i compositori italiani oggidì riconoscono sì bene il merito, che cercano per quanto possono di avvicinarvisi.

Vi ha un punto su cui l'autorità che resse finora le arti in Francia non ha ancora portato uno sguardo abbastanza attento; ed è la preparazione e conservazione dei cantanti. Quello che io chiamo preparazione dei cantanti consiste nella scelta dei soggetti e nella loro igienica educazione. Se i soggetti scelti da farsi cantanti si presentassero con voci già fatte, al sicuro delle fisiche rivoluzioni che modificano nella giovinezza l'individuo, nulla vi sarebbe di più facile nel fare la scelta. Ma la cosa non va così; su cento individui che hanno una bella voce nella loro giovinezza, novanta la perdono nella mutazione, o non ritrovasi che mediocre quando ha cambiato timbro; e sui dieci che fossero i più favoriti dalla sorte, non si è sempre certi d'incontrarne uno che alla bellezza del suo organo possa unire un sentimento bastantemente vivo, abbastanza profondo perchè venga a giusto titolo chiamato *cantante*. Questo sentimento si manifesta nell'infanzia in modo da essere colla maggior facilità ravvisato da un maestro provvisto di qualità necessarie per l'esercizio della sua arte; due suoni bastano per farla conoscere. Ma quegli nel quale si scuopre, sarà uno di coloro che conserveranno la loro voce?

Ecco quanto niun segno esteriore non lascia scorgere. Questa incertezza fu l'origine della castrazione degli individui di sesso mascolino.

Disgustati da una gran quantità di prove infruttuose fatte su giovani di questo sesso, si stabilì di

non più ammettere nelle pubbliche scuole di canto che adulti, co' quali non si hanno a correre gli stessi rischi. Ma qui si presenta una nuova difficoltà più grande perchè è senza rimedio, e quasi senza eccezione; ed è che gl'individui i quali giungono alla pubertà senza aver poste le basi della loro educazione musicale col mezzo di lunghi studii, non giungono quasi mai a diventar musici, sia sotto il rapporto di leggere la musica a prima vista, sia sotto quello di comprendere il sentimento della misura. Qualunque sia la bellezza della voce, la sua flessibilità, il suo timbro ed anche qualunque sia il senso di retta intonazione e di espressione di cui sia provvisto un cantante che abbia cominciato dall'adolescenza, non sarà sempre che un artista incompleto, la cui esecuzione non offrirà nessuna sicurezza perchè non sarà guidato che da un genere d'istinto, che spesso può essere erroneo.

Situato il Governo, il quale fa le spese dell'educazione musicale dei cantanti, fra due scogli egualmente pericolosi, è necessario che non trascuri qualunque possibilità di successo, e che incontri molti rischi in pura perdita per trovare alcuni felici risultamenti. Ma non bisogna che egli si abbandoni al caso per procurarsi i soggetti su' quali si debbono fare gli esperimenti, perchè potrebbe essere a lungo frustrato nelle sue speranze. Ecco come sarebbe necessario che egli si regolasse.

Dimostrò l'esperienza che le voci sono generalmente distribuite in Francia per regioni come i vigneti. La Picardia dà bassi più belli ed in maggior quantità che nessun'altra provincia; quasi tutti i

bei bassi che brillano all'Opera e negli altri stabilimenti musicali erano picardi. I tenori, e particolarmente quelli che si dicono *contralti*, trovansi in maggior quantità nella Linguadoca, e sopratutto a Tolosa e ne' suoi dintorni, che in altre parti della Francia. Le voci di questo genere sono in que' luoghi di una singolare bellezza, e gli eventi di conservazione dopo la pubertà sono più favorevoli che altrove. Finalmente nella Borgogna e Franca Contea le voci di donna sono più estese e di un timbro più forte che in tutte le altre provincie. Senza cercar di spiegare questa singolarità, basta constatarla per convincersi della necessità di andare a cercare nelle diverse parti della Francia che abbiam indicate i giovani che si destinano alla professione di cantanti, e di confidare la ricerca di questi soggetti alle cure di un uomo illuminato che riconosca bene l'importanza della sua missione. Nessun dubbio che per mezzo di queste precauzioni non si ottenga col termine di sette od otto anni un certo numero di buoni cantanti, il cui bisogno si fa sentire maggiormente di giorno in giorno.

Per supplire a questo bisogno di cantanti si è solleciti ordinariamente di produrre sulle scene allievi la cui educazione musicale è appena digrossata. Questo funesto metodo si pratica non solo in Francia ma in Italia; e simili cantanti sogliono restare tutta la loro vita nella mediocrità per non avere impiegati due o tre anni a perfezionare i loro studii. Così si dissipa infruttuosamente ciò che avrebbe potuto fornire di risorse durevoli. Egli è per mettere un fine a questo deplorabile male, che i Governi pro-

tettori delle arti dovrebbero applicarsi; in una parola non basta preparare dei cantanti, bisogna conservarli, ed è ciò che esige cure di molte specie. Il metodo una volta seguito da Lainé, Adrien e tutti codesti maestri che si dicevano *professori di declamazione lirica* aveva per effetto inevitabile di distruggere le voci nel loro principio, per l'ignoranza in cui si era di ciò che concerne il modo di *emettere la voce nel vocalizzo*, e più ancora per l'esagerazione di forza che si esigeva dagli allievi, la cui costituzione fisica era appena formata. L'emissione del suono non si faceva mai in modo naturale, e coll'adoperare senza posa la forza polmonare, le voci più robuste non potevano resistere alla fatica di un lavoro pel quale le forze erculee di Adriano erano state insufficienti: così si vide per parecchi anni che voci sicure e ben timbrate, quali con gran pena soltanto s'era giunti a procurarsi, spiravano prima di uscire dalla Reale Scuola di musica. Scomparve finalmente questo male col signoreggiare all'opera di Rossini, ma più funesto rivenne codesto sistema di musica e di canto messo in voga da circa quindici anni (dal 1835 al 1847).

Le cure che esige la conservazione della voce debbono cominciare dal momento della sua prima emissione: ora è da notarsi che fuori dell'arte del canto vi ha una parte preliminare della musica che si dice *solmisazione*, la quale è destinata a formare abili lettori per mezzo dell'esecuzione di certi graduati esercizii su tutte le difficoltà della misura e dell'intonazione. Lo studio di questi esercizii si fa ordinariamente nella prima gioventù sotto la direzione di

maestri, che per la maggior parte sono estranei all'arte del canto. Non si mette cura alcuna, sia nella redazione, sia nella scelta di quegli esercizii, sotto il rapporto dell'estensione delle voci; di maniera che avviene quasi sempre che si fanno cantare i giovanetti fuori dei limiti assegnati dalla natura. Gli sforzi che sono obbligati a fare per ottenere le intonazioni acute che loro si fanno cantare, hanno ben tosto distrutto il principio della voce e sfiancato i legamenti della gola. Quando è fatto questo male non v'ha più rimedio, e tutta l'arte del mondo non può ripristinare la voce velutata che hanno perduta per sempre. A questo aggiungete che le precauzioni necessarie per imparare da principio ad adattare il suono colla respirazione, a non respirar troppo spesso e a non affaticare il petto col sostegno troppo prolungato del respiro, tutto questo, io dico, è compiutamente ignoto alla maggior parte de' maestri di solfeggio. Dopo due o tre anni di esercizio essi giungono a formare buoni lettori di musica, ma essi hanno distrutta od alterata la voce dei loro allievi, ed è in questo stato che essi li rimettono alle cure dei professori di canto, la cui arte non può dare a quei poveri giovani ciò che hanno perduto per sempre.

Quel che bisognerebbe fare per mettere un confine al male da me narrato, eccolo: la lettura della musica è indipendente dall'arte del canto; è dunque inutile di unire allo studio due cose che naturalmente si ponno separare. Le lezioni del professore di solfeggio limitandosi a far leggere la musica col nominare soltanto le note in luogo di cantarle, ed a dividere con esattezza tutti i tempi della misura e tutte le combina-

zioni di note, otterrebbe sicuramente lo scopo proposto a questo studio preliminare: Rispetto all'intonazione a cui bisogna avvezzare l'orecchio apparterrebbe al professore di canto il disporvi i suoi allievi colle necessarie precauzioni. Dal primo momento che un giovane proverebbe ad emettere suoni colla voce egli sarebbe garantito dagli errori di un cattivo metodo, e tutto concorrerebbe a trarne il miglior partito possibile dalle primitive disposizioni dell'organo.

Non si creda, in quanto al resto, che trattisi qui di una nuova teoria circa la divisione degli studii musicali; perchè è in questo modo che si facevano gli studii in Italia, quando l'arte del canto vi si coltivava con buon esito. Tanto l'esperienza, quanto la ragione mostrano la necessità di adottare questo metodo. L'interesse solo de' maestri di solfeggio ne potrebbe scapitare, perchè son molto ambiziosi d'essere presi quai maestri di canto. Io punto non dubito che il tempo non conduca a questi ulteriori miglioramenti gli studii musicali, che fecero da parecchi anni in Francia grandissimi progressi.

---

## CAPITOLO XX.

### *Dell'esecuzione istrumentale.*

#### §. I.

*Dell'arte di suonare gli strumenti.*

L'esecuzione istrumentale si divide naturalmente in individuale e collettiva. Essa si compone dell'arte di suonare gli strumenti, e di quella di accordare

colla misura e col sentimento un certo numero di esecutori riuniti. È necessario di trattare separatamente ciascuna di queste cose.

Si sa che gli strumenti si dividono in cinque specie principali; la prima si compone degli strumenti ad arco; la seconda degli strumenti a corde pizzicate; la terza degli strumenti a tastiera; la quarta degli strumenti a vento, e la quinta degli strumenti a percussione. Ciascuna specie di strumenti esige attitudini particolari per essere ben suonati; così gli strumenti ad arco richieggono anzitutto un orecchio delicato per la precisione delle intonazioni, le quali non si formano che coll'appoggiare le dita sulle corde e colla grande flessibilità del braccio che maneggia l'archetto. Non si può giungere ad una buona esecuzione negli strumenti a corde pizzicate fino a che le dita non sono provviste di grande energia per resistere alla pressione delle corde stesse e per trarne bei suoni. Gli strumenti a tastiera, in cui le intonazioni sono già tutte fatte, esigono sopratutto le dita lunghe, pieghevoli, agili e forti. Per acquistare una certa abilità sugli strumenti a vento è necessaria la stessa precisione di orecchio che per gli strumenti a corde, e di più la facoltà di muovere le labbra con facilità, di modificarne la pressione e di regolarne la forza del soffio; qualità che generalmente si dicono l'*imboccatura*. In quanto agli strumenti a percussione pare a primo aspetto che qualunque uomo robusto possa essere provvisto di qualità necessarie per suonarli; ciononostante si notano diversità visibili fra questo e quel timballista, quantunque abbiano fatto gli stessi studii. È duopo, a suonare i timballi, una

certa elasticità nel pugno ed un certo tatto che non si possono analizzare, ma che non sono però meno reali.

Nell'annoverazione delle qualità necessarie per ben suonare gli strumenti io non ho parlato della sensibilità nè dell'immaginazione, principii d'ogni sapere, perchè ora non si tratta che delle disposizioni fisiche. Inutilmente un pianista od un oboista sarebbero provvisti della più squisita sensibilità, se l'uno ha diti rozzi o molli, e l'altro labbra piatte e secche: essi non diventerebbero mai istrumentisti, come nemmeno l'uomo meglio organizzato non diventerebbe cantante se non avesse voce.

L'esecuzione degli strumenti ad arco, come il violino, la viola, il violoncello, il contrabasso, si compone di due parti distinte: il *portamento ed il maneggio dell'archetto*. Il portamento è l'arte di formare l'intonazione per mezzo della pressione delle dita sulle corde contro la parte superiore del manico, che si dice *la tastiera*. Questa pressione, che raccorcia più o meno la lunghezza vibrante della corda non può dare suoni puri fino a che essa non è assai forte, perchè una corda non vibra in modo soddisfacente che allorquando è fissata solidissimamente su' suoi punti di attacco. È dunque necessario che un violinista, un violoncellista appoggino le dita con molta forza sulle corde, malgrado la dolorosa sensazione che fa loro provare quest'esercizio sul principio dei loro studii. Vi sono degli artisti le cui punte delle dita finiscono col guarnirsi di una specie di callo o di durezza pel lungo uso dello strumento; egli non sembra che ne nasca un inconveniente per la natura del suono.

Un altro punto importante del portamento è la *precisione*, cioè l'arte di situare le dita sulle corde in modo da rendere giuste le intonazioni. Tutti i violini e tutti i violoncelli non hanno le stesse dimensioni; certi fabbricanti adottarono per questi strumenti forme più grandi che altri; ora l'allontanamento delle dita per formare le intonazioni è sempre in ragione della lunghezza del manico del violino, della viola o del violoncello; perchè è evidente che la lunghezza delle corde è proporzionata alle dimensioni dello strumento. Più questa lunghezza è considerevole, più l'allontanamento debbe esser grande per passare da un suono ad un altro; meno esso è esteso, e più bisogna avvicinare le dita. Un orecchio giusto e delicato avverte subito l'esecutore degli errori commessi nella precisione; ma ciò non basta: per suonare sempre giusto bisogna essere provvisto d'una certa sagace disposizione, ed aver fatto un lungo esercizio d'intonazioni. Vi sono diversi gradi nel modo di suonare *giusto* o *falso*. La precisione approssimativa è la sola a cui giungono gl'istrumenti ordinarii; la precisione assoluta non è propria che di un piccol numero di artisti. Essa è sopratutto difficile da acquistarsi in ciò che si dice i *passaggi a doppia corda*. In questo genere di passi, che producono l'effetto dell'unione delle due voci, l'archetto è situato su due corde e fa in uno stesso tempo suonare due intonazioni che sono il risultato della combinazione delle dita della mano sinistra. Oltre all'influenza necessaria delle dita per la precisione, pare che l'archetto ne eserciti un'altra pel modo di attaccare la corda, e che la posizione della mano sinistra

essendo fissata per un suono di un modo invariabile, la intonazione può essere più alta o più bassa in ragione del modo di pressione dell'archetto. È a questa influenza dell'archetto cui doveva il celebre violinista Paganini la precisione assai notabile del suo modo di suonare.

Il movimento delle dita della mano sinistra sulle corde non ha influenza che sulla precisione dell'intonazione e sulla purezza delle vibrazioni; in quanto alla qualità dei suoni più o meno dolce o forte, più o meno ruda o delicata, è l'effetto del maneggio dell'archetto colla mano destra. Questo maneggio, che in apparenza si limita a tirare e spingere alternativamente la fragile macchina sulle corde, è di una eccessiva difficoltà. Dimostrò l'esperienza che non si può mettere in un perfetto assieme il movimento dell'archetto e quello delle dita che coll'indebolire il più possibilmente l'azione del braccio dirigente l'archetto, in modo che il pugno agisca liberamente e senza rigidezza. Se si esaminano i movimenti di un bravo violinista, nulla sembra più facile che questa indipendenza del pugno; ma vi abbisognano parecchi anni di studio per acquistarla. E non è il tutto: la *tirata* e la *spinta* dell'archetto sono suscettibili d'una gran quantità di combinazioni che hanno anche le loro rispettive difficoltà. Alcune volte parecchi suoni si fanno collo stesso colpo d'arco, ed è ciò che esige grandi avvertenze nel magistero del braccio; in altre occasioni tutte le note si fanno in un movimento rapido con un numero di colpi d'arco eguale a quello delle note, ed è ciò che esige precisione d'assieme fra i movimenti delle dita della mano sinistra e quelli

della mano destra; altre combinazioni danno serie di suoni alternativamente continui e staccati: finalmente si danno successioni di note che si staccano con un movimento rapido per mezzo di un sol colpo d'arco tratto o rimandato. Questo ultimo genere di passo, che si dice *staccato*, richiede un'abilità particolare.

L'artista non si deve solo impegnare a vincere queste difficoltà di meccanismo; l'arte di modificare le qualità dei suoni debbe pur essere l'oggetto dei suoi studii. Una volta si credeva di non poter ottenere una buona esecuzione che con un arco assai rigido; perchè essendo gli effetti poco variati, non si esigeva dall'istrumentista che un modo largo e franco, in cui quasi tutti i suoni erano distaccati. Per ottenere questa rigidezza necessaria, si aveva immaginato di dare all'archetto una curva convessa, somigliante quasi a quella di un arco, il cui crine formasse la corda. Più tardi si trovò che un arco flessibile è più atto a produrre suoni graziosi e puri che non un archetto duro e teso: la bacchetta fu allora rimessa in linea dritta, e poscia prese la forma curva che vi si scorge oggidì. Gli artisti modificano ora la leggierá tensione del loro archetto per mezzo di una vite, secondo la qualità del loro suonare, ed i passi a cui si sono famigliarizzati. Gli effetti che si ponno produrre sul violino o sul violoncello per mezzo di quest'arco flessibile e leggiero, sono di diverse specie. Vicino al cavalletto avendo le corde una tensione assai forte, l'arco non le può mettere in vibrazione completa che con gran difficoltà, ed i suoni che producono quando esse sono toccate in questa parte, hanno un non so

chè di nasale, che rassomiglia alla ghironda. Se si allontana un poco l'arco da questa posizione, le corde danno un suono voluminoso, ma poco piacevole, ed anche duro, ciò non ostante si trae buon partito da questi suoni ne' passi staccati che richieggono forza. Più l'archetto si avvicina alla tastiera, più i suoni prendono una qualità amabile, ma hanno minore intensità. Alcune volte si suona pure sulla tastiera; in questa posizione dell'arco i suoni diventano dolcissimi, ma sono sordi. A misura che l'arco si allontana dal cavalletto, l'artista diminuisce la forza di pressione sulle corde. L'inclinazione più o meno considerevole della bacchetta sulle corde, modifica le qualità dei suoni. Da tutti questi fatti che si osservarono successivamente, risulta una inesauribile varietà di effetti che un grande artista può giungere a cavare dal suo strumento. Forse resta ancor molto a scoprirsi per portare l'esecuzione degli strumenti ad arco tanto avanti quanto può andare; ciò non ostante, sotto il rapporto della varietà di effetti e della difficoltà vinta, Paganini pare abbia recato l'arte di suonare il violino al suo più alto grado.

Il violino non fu per lungo tempo che uno strumento da suonatori; il suo uso era limitato a suonare arie popolari ed a far danzare. Più tardi lo si introdusse nelle orchestre, ove ora ha il primo posto; ma quelli che lo suonavano avevano tanto poca abilità, che Lulli si rammaricava di non poter azzardare i passi meno difficili nelle sue composizioni, per timore che i musici non li potessero eseguire. La Francia, l'Inghilterra e la Germania non avevano una scuola di violino. Il primo ad avvedersi di quanto

potevasi fare con questo strumento fu Corelli. Questo violinista italiano visse dalla fine del secolo decimosettimo al principio del diciottesimo. Le sue *suonate* ed i suoi concerti sono ancora considerati quai modelli classici. Vi introdusse una quantità grande di passi e combinazioni di dita e di colpi d'arco, di cui, prima che egli fosse, si aveva nessuna idea. I suoi successori Virald e Tartini estesero il dominio dello strumento che in certo modo veniva da lui creato. Nardini, Pugnani e molti altri violinisti italiani, che troppo a lungo porterebbe il nominarli, perfezionarono successivamente l'arte di maneggiare l'arco e quello del portamento. Viotti finalmente estese i confini che si aveva stabilito al violino, tanto per la sua prodigiosa esecuzione che per la bellezza delle sue composizioni, le quali uniscono la novità e la grazia de' canti, l'espressione, la larghezza di proporzioni, ed il brio dei passi. I concerti di Viotti sono i più belli che si conoscano.

I violinisti tedeschi si distinguono dopo la metà del secolo decimottavo per l'abilità della loro mano sinistra: ma traggono poco suono dallo strumento, ed il loro maneggio dell'archetto è generalmente poco sviluppato. L'Italia e la Francia possedevano grandi violinisti lungo tempo prima che la Germania ne avesse de' notabili. Il primo che fondò una scuola tedesca di violino fu Benda. Verso il 1790 Eck si pose alla testa de' violinisti tedeschi. Si citava nel tempo stesso Fanzel, il cui talento leggiadro trattenevasi in più piccole proporzioni. Oggidì Spohr passa per uno dei primi violinisti della Germania; egli è fornito certamente di grande abilità nell'effetto, ma la sua ese-

cuzione, un poco fredda, non potè aver buon esito in Francia, paese in cui i violinisti sono giudicati piuttosto severamente.

I violinisti francesi sono da più di un secolo celebri in tutta l'Europa. Leclerc, la cui scuola era quella di Corelli, fu il primo che giunse a lottare senza svantaggio coi grandi artisti italiani. La musica che compose pel suo strumento fu considerata per gran tempo come un classico modello: essa non è senza difficoltà pei violinisti de' giorni nostri, malgrado gli immensi progressi fatti nell'arte di suonare il violino. Guillemain, Pagin ed alcuni altri che vennero dopo Leclerc, ebbero maggior grazia nella loro esecuzione, ma meno estensione nello stile e nel suono. Gaviniès, che si sopranominò il *Tartini Francese*, fu degno di questo nome per le grandi proporzioni nella sua esecuzione. L'arte di maneggiare l'archetto, che fino a lui erasi negligentata in Francia, per occuparsi della mano sinistra, attrasse la sua attenzione, e vi acquistò un'abilità, che lo stesso Viotti ammirava. Gli studii che pubblicò sotto il titolo di *Ventiquattro mattinate*, saranno un monumento del suo talento.

Dopo lui, comincia quello che si può dire la scuola moderna. Kreutzer, Roda e Baillot ne sono i capi. I primi non avevano fatti studii classici; ma la loro felice organizzazione gli rivelò il secreto di un genere di stile cavalleresco, brillante, leggiero e pieno di incanti. Più corretto e puro il talento di Roda fu un modello di perfezione. Ammirabile per la precisione delle sue intonazioni e l'arte di cantare sul suo strumento, egli si faceva pur notare per la prestezza del

suo portamento; non gli si poteva ritrovare che di mancare un poco di varietà nel maneggio del suo archetto. I due gran talenti da me citati non sono or più che rimembranze che appartengono alla storia dell'arte; e Baillot, loro contemporaneo, Baillot, repertorio vivente di tutte le classiche tradizioni della Francia e dell'Italia, Baillot, testè tuttavia vivente, brillava di giovinezza e d'estro, grandeggiava coll'età, e sembrava sfidare ad un tempo il secolo che finiva e quello che si avanzava. È a questo grande artista che appartiene sopratutto la gloria di avere stabilito in Francia la scuola di violino la più brillante che esista in Europa, tanto per gli allievi che ha formati, che per l'esempio che dà di un meccanismo ammirabile e dello stile il più elevato. Prodigiosa è la sua varietà nel maneggio dell'arco; ma la sua abilità non è in lui che un mezzo per secondare le sue ispirazioni, che sono sempre profonde od appassionate. S'innalza sopratutto il talento di Baillot allorchè eseguisce la musica di grandi maestri, e quando i suoi uditori fan parte delle sue commozioni. Niuno ha analizzato meglio di lui le qualità dello stile proprio all'esecuzione della musica di grandi maestri; e si può pure affermare che egli fu il più variato dei violinisti, giacchè nella medesima serata egli faceva sentire de' quartetti e quintetti di Baccherini, di Haidn, di Mozart, di Beethoven. Ciascuno di questi compositori prendeva sotto la sua mano il carattere rispettivo, e si credeva di udire successivamente diversi violinisti.

Ai tre grandi artisti da me nominati bisogna aggiungere Lafont, che, senza avere ciò che si dice co-

munemente la *scuola*, cioè una teoria dell'archetto e del portamento, si fece con uno studio assiduo in genere di suonare piacevolissimo sotto il rapporto della precisione e dolcezza de' suoni.

I violinisti da me nominati hanno fatto una gran quantità di allievi che diventarono distinti artisti, e che assicurano alle orchestre francesi una superiorità incontestabile.

Una nuova êra incominciò pel violino, quella cioè di vincere le difficoltà. Paganini, dotato di un'organizzazione nervosa e flessibile, di una mano prodigiosamente pieghevole, che gli offrivano i mezzi di eseguire passi che nessun altro non può fare come lui, dovette a questi vantaggi, allo studio il più ostinato, e ad alcuni particolari circostanze, un'abilità che ha del maraviglioso. Non avendo avuto in certo modo altri maestri che se stesso, pare che abbia scorta la sua carriera dopo viste alcune opere di Locatelli, violinista italiano del secolo decimottavo, che aveva rivolte le sue idee alla produzione di nuovi effetti, ed i cui *capricci* paiono aver servito di modello a' primi esercizi di Paganini. Locatelli faceva grande uso de' *suoni armonici;* Paganini si studiò di perfezionare questi suoni, di produrli in tutte le posizioni ed in tutti i tuoni; finalmente di farli a doppia corda ed a collegarli co' suoni ordinarii dello strumento. Il portamento del violino offre difficoltà invincibili per certi passi. Paganini ha schivati questi passi, variando l'accordo dello strumento in modo di porsi nelle posizioni le più convenienti all'esecuzione de' passi che meditava. È con questa varietà di accordi che egli ha pur prodotti effetti di sonorità che non esistereb-

bero senza di ciò. Così egli suonava un concerto in *mi b minore*, dove ha moltiplicati i prestigi; questo pare abbia del prodigioso, ma il secreto della meraviglia consiste nel far suonare l'orchestra in *mi b minore*, mentre che il violino *solo* è un mezzo tuono più alto dell'accordo ordinario, e che l'esecutore non eseguisce realmente che in *re minore*. Scompare adunque in parte la difficoltà; ma soddisfacente ne è l'effetto. Paganini è il primo che abbia eseguiti passi in cui la mano sinistra pizzica certe note intanto che l'arco ne suona altre, e che abbia trovato il modo di suonare sulla quarta corda pezzi intieri che parrebbero esigere le quattro corde dello strumento. Non si può dunque negare che questo virtuoso abbia esteso le risorse del violino: sfortunatamente il piacere di farsi applaudire pe' suoi prestigi ce ne fa fare un abuso che lo pone spesso fuori del dominio dell'arte. L'abilità dell'artista si fa sempre ammirare, ma il gusto non è sempre soddisfatto. Checchè ne sia, bisogna confessare che Paganini è il violinista il più straordinario che sia mai esistito; è anche lui che eccitò più generalmente l'entusiasmo, e che ebbe la più brillante fortuna.

Nella nuova scuola vi ha un altro violinista che, benchè giovane, si fece una gran riputazione per la purezza del suo talento: questo violinista è Beriot. Possiede un suono superbo, un archetto flessibile e variato, una intonazione giustissima e molto gusto; non gli manca che di ingrandire le proporzioni del suo modo di suonare, e di non limitarsi al genere un poco ristretto dell'aria variata; i suoi ultimi lavori fecero vedere che ha compreso quanto gli resti an-

cora da fare, ed i suoi concerti in poco tempo diventarono classici. Prima d'ora allievo di Beriot, Vieuxtemps, violinista belgo come lui, si è elevato co' suoi proprii studii al grado de' più grandi artisti nel suo genere, e si distinse assai sì pel merito delle sue composizioni per violino, come per la sua rara abilità di esecuzione. Fra gli altri violinisti che brillarono in questi ultimi tempi, e che godono ancora buona fama, si ponno citare Erust Hauman, le sorelle Milanollo, e sopratutto Teresa, giovane prodigio divenuto grande artista, Artot, Allart ed altri.

In Germania la scuola di Spohr è quella che diede i più celebri violinisti dell'epoca attuale. Molique (a Stuttgard), Hartmann (a Colonia), Muller (a Brunswick), e molti altri che sarebbe qui troppo lunga cosa l'annoverare, appartengono a detta scuola. Io debbo inoltre citare Antonio Bohrer, oggidì maestro di concerti a Hanovre, che ebbe gran plausi ne' suoi viaggi.

Quanto il violino è uno strumento brillante e potente nell'assolo, tanto la viola od alto pare destinata a non farsi sentire che nei pezzi concertati, e come parte di accompagnamento. La qualità del suono di questo strumento melanconico e concertato, lo rende poco adattato a soddisfare per lunga pezza l'orecchio. Nel quartetto o nella sinfonia egli sta bene cogli altri strumenti, ma diventa monotono allorchè si fa intendere solo. Non si deve adunque far gran meraviglia che poco si abbia scritto per assolo di viola, e che pochi violinisti abbiano pensato a coltivare particolarmente questo genere di violino. Alessandro Rolla, capo orchestra del teatro *La Scala* di

Milano, ed Hurhan, professore a Parigi, sono quasi i soli che vi si siano in questi tempi distinti. Il portamento ed il maneggio dell'archetto essendo per questo strumento quello stesso che pel violino, qualunque violinista può suonare la viola.

Non è però lo stesso del violoncello, che si pone fra le gambe dell'esecutore e che esige un portamento particolare. L'allontanamento delle dita per formare le intonazioni essendo sempre in ragione della lunghezza delle corde, si vede che debb'essere molto maggiore sul violoncello che sul violino. Quinci ne segue che non si ponno fare su questo strumento le note dello stesso nome accidentate da diesis, bemolli o bequadri coi medesimi diti, come spesso si pratica sul violino. Di più l'obbligo di lasciare il manico per appoggiare il polso sulla tastiera, allorchè si vonno fare le intonazioni alte, non ha alcuna analogia con ciò che si dice l'*uscir dal manico* (*le démanché*) del violino: questi due strumenti sono adunque tanto diversi sotto l'aspetto dell'esecuzione, quanto lo sono sotto quello delle loro dimensioni.

Il violoncello è suscettibile di produrre grandi effetti negli assoli come nelle orchestre: penetrante è il suo genere di suono, ed ha molta analogia colla voce umana. Così la destinazione naturale di questo strumento negli assoli pare sia quella di *cantare*, cioè eseguire cantilene. Ciò non ostante la maggior parte de' violoncellisti fanno consistere la loro abilità nel suonare molti passi difficili, perchè con questi passi si procacciano gli applausi del pubblico.

Il primo a introdurre il violoncello nell'orchestra dell'Opera fu un musico chiamato Battistini di Fi-

renze, poco tempo avanti la morte di Lulli. Prima di lui non si faceva uso che del *basso di viola* (che era composto di sette corde), tanto per accompagnare il canto, quanto per la musica istrumentale. Franciscello, violoncellista romano, fu il primo a rendersi celebre nell'eseguire gli assoli; egli vivea verso il 1725. Due virtuosi tedeschi, Quanz e Benda, che lo intesero a Napoli ed a Vienna, vanno d'accordo sulle lodi che gli si retribuiscono, col porlo cioè alla testa de' più abili artisti del loro tempo. Berthaud, nato a Valenciennes sul principio del secolo decimoottavo, deve essere considerato qual capo della scuola francese di violoncello. Fra gli allievi di lui si annoverano i due fratelli Janson, Duport il primogenito, e sopratutto Luigi Duport il cadetto, che finora non fu superato nel doppio merito di bellezza di suono e destrezza d'arco. Rispetto all'eleganza dello stile ed abilità del portamento, Lamarre pare sia il violoncellista che si è maggiormente distinto. Disgraziatamente il suo modo lasciava a desiderare un suono più vivace e robusto, particolarmente sulla terza e quarta corda. La scuola francese oggi conta parecchi artisti di molto talento.

Ma la nuova scuola belga è senza fallo quella che attualmente produsse i massimi artisti da violoncello. Tutti uscirono dal Conservatorio di Bruxelle. Alla testa trovasi Servais, che pella potenza del suono ed i prodigi dell'esecuzione non ha rivale; segue Demunck, più tenero, più espressivo ne' canti, più elegante nelle particolarità; e infine havvi Batta, che doveva bene raggiungere una bella fama, ma che

neglesse il meccanismo dell'arco per rivolgersi a più facili successi.

La scuola tedesca si è distinta per alcuni violoncellisti di un merito grande. Il primo conosciuto è Bernardo Romberg, le cui composizioni servirono di modello pella composizione dei concerti, alla maggior parte dei suoi successori. Il genere largo e vigoroso era quanto si notava sopratutto nel suo talento. Dopo Romberg venne Massimiliano Bohrer, che si fece un gran nome per la sua abilità nel suonare le più grandi difficoltà, per la sua precisione d'intonazione, e pell'eleganza del suo suonare. Senza essere così pregevole per rispetto all'esecuzione, Dotzauer merita di essere citato per le sue composizioni che sono di ottimo stile.

Gli Inglesi, che non ebbero un violinista notabile, annoverano fra' loro musici due virtuosi pel violoncello. L'uno è Crosdill, che si distinse per una esecuzione vigorosa e larga; l'altro è Linley. Un bel genere di suono, gran prestezza d'arco ed una gran nettezza di esecuzione, gli procacciarono una bella riputazione. Disgraziatamente il suo modo di suonare è assolutamente senze stile, e volgare è la sua frase.

Il contrabasso, strumento gigantesco che in Germania si compone di quattro corde, e che ne ha tre sole in Francia, in Italia ed Inghilterra, è il fondamento delle orchestre. Nessun altro strumento gli può tener luogo per l'intensità e potenza del suono. La lunghezza delle sue corde è tale che considerabile è l'allontanamento fra ciascuna nota, e ciò costringe chi lo suona a cambiare ad ogni momento la posizione della sua mano in modo che i passi rapidi

sono di un'assai difficile esecuzione. Raramente è questa esecuzione soddisfacente, perchè fra i contrabassisti gli uni si limitano a suonare le note principali negligentando ciò che pare loro meno necessario, e gli altri più esatti traggono ben poco suono dalla rapidità nelle note. L'unione del portamento ed archetto è molto difficile ad impararsi. La destinazione del contrabasso pare sia unicamente quella di completare per mezzo de' suoi suoni gravi, il sistema di una orchestra; ciononostante, malgrado le sue dimensioni colossali, malgrado la ruvidezza de' suoi suoni, e le difficoltà che vi si oppongono ad un'esecuzione delicata, si giunse a compiere l'assolo in modo da far nascere le meraviglie, se pure non allettavasi l'orecchio. Dragonetti, primo contrabassista dell'Opera e del concerto filarmonico di Londra, era giunto ad un grado di abilità per questo genere che superava ogni idea. Nato con un sentire musicale assai energico, Dragonetti possedeva una precisione nel tempo ed una finezza di tatto, che lo faceva rimanere su tutti gli artisti suoi compagni d'orchestra; ma questo non era che una parte del suo merito. Niuno ha mai spinto tant'oltre quanto lui l'arte di eseguire le difficoltà, e di maneggiare con destrezza il pesante arco del suo strumento. Ciò che ei faceva pareva un prodigio. Tutti quelli che tentarono di imitarlo non si sono punto accostati al suo talento, e non diedero alla luce che deboli copie.

Tutti gli strumenti a corde e ad arco di cui si fece parola compongono la base delle orchestre; essi furono anzi i soli che si adoperassero sulla prima metà del secolo decimottavo, sia nella musica drammatica,

sia nello stile religioso. Le Opere di Pergolesi, di Leo, di Vinci, di Porpora non hanno altri strumenti che violini, viole e bassi. Gli accompagnamenti del canto non erano in quei tempi che un accessorio di poca importanza; tutto il merito di questa musica consisteva nella grazia delle melodie e nell'espressione delle parole. Gli strumenti a fiato, che pei diversi caratteri de' loro suoni fanno contrapposti felici cogli strumenti a corde, e colorano la musica di variate tinte, non avevano tuttavia preso posto in orchestra, od almeno non vi si faceva quasi attenzione, perchè raramente impiegati e malamente. Questo genere di strumento acquistò successivamente una maggior importanza nei diversi stili; ma i violini, le viole e i bassi sono rimasti e rimarranno sempre il fondamento delle orchestre, perchè sono nel tempo stesso gli strumenti più energici, i più dolci ed i più suscettibili a variare i loro accenti.

Ma per trarre dagli strumenti a corde tutto l'effetto di cui sono suscettibili in grandi e numerose orchestre, bisogna che vi si trovi unità d'esecuzione, cioè che gli stessi passi siano eseguiti nello stesso modo da tutti gli istrumentisti; che tutti gli archi tirino e rimandino nello stesso tempo; che gli staccati ed i legati si facciano nello stesso luogo; che gli accenti del forte e del piano siano espressi sulle stesse note; in una parola, che sembri esservi solamente un violino, una viola, un violoncello, un contrabasso. Non vi ha paese come in Francia, in cui siano più precisamente adempiute queste condizioni; sono molto notevoli per questo riguardo le orchestre di Parigi. Bisogna attribuirne la cagione

Digitized by Google

alla superiorità di scuola che esiste nel Conservatorio ed alla sicurezza dei principii che vi si professano. Si è qualche volta rimproverato a questa scuola di fondere tutti gl'istrumentisti in uno stesso getto; questo rimprovero mi pare sia piuttosto un elogio che non una critica rispetto a' violinisti d'orchestra. Quanto a quelli chiamati dalla natura per gli assoli, essi ricevettero dalla stessa le qualità che fanno il grande artista, cioè un sentimento energico; ed il germe di particolari maniere, la regolarità de' principii che essi ricevono in una scuola non può essere un ostacolo allo sviluppo del loro talento naturale; essi sapranno sempre sciogliersi dagli impacci del maestro, quando sarà giunto il tempo, e rimarrà loro il vantaggio di un ragionato maneggio dell'arco. Tutti gli stranieri compositori che visitarono la Francia, e particolarmente Rossini, ammirarono i violinisti francesi.

Benchè la Francia abbia dati parecchi virtuosi per gli strumenti a vento, essa non ha in questi la superiorità come negli strumenti a corde; generalmente chi ne porta il maggior vanto è la Germania. Una delle maggiori difficoltà a vincere in questo genere di strumenti è lo addolcirne il suono ed il suonar *piano*; gli strumenti a vento suonano generalmente troppo forte nelle orchestre francesi. L'obbligo di suonar *piano* è però diventato tanto più importante, in quanto che la musica della nuova scuola ammette l'uso quasi continuo di tutti gli strumenti in massa per trarne colorito, e questa massa soffoca il canto quando non viene assai raddolcita.

Gli strumenti a vento adoperati nell'orchestra da

compositori della scuola attuale sono: due flauti, due oboe, due clarinetti, due fagotti, due o quattro corni, due trombe, a cui s'aggiungono qualche volta tre tromboni, parecchi oficleidi, una tromba a chiave, ecc.

La qualità più necessaria per suonar bene il flauto è una buona imboccatura, cioè una certa disposizione delle labbra propria a far entrare nello strumento tutto il soffio che esce dalla bocca, ed a non far sentire quella specie di fischio che precede il suono, soffio spiacevolissimo nell'esecuzione di alcuni flautisti. La costruzione dello strumento fu di molto migliorata da vent'anni in qua; nondimeno non è perfetta; e la sua precisione è ancor lontana dall'essere irreprensibile; il solo artista gli può dare questa precisione sì necessaria per la modificazione del suo soffio, e qualche volta per certe combinazioni del portamento. Le note staccate si fanno per mezzo di un'articolazione che si dice *colpo di lingua*; è indispensabile che l'artista abbia gran volubilità nell'organo della parola per eseguire con precisione e chiarezza i passi rapidi, e sopratutto è necessario assuefarsi a porre un perfetto assieme fra i movimenti della lingua e quelli delle dita.

Il primo flautista che abbia avuto in Francia qualche merito fu Blavet direttore della musica del conte di Clermont; egli si distinse nella prima metà del secolo decimottavo; ma fu inferiore a Quanz, compositore della corte di Prussia e maestro di flauto di Federico II. Quanz fu non solo esecutore, ma un gran professore che scrisse un libro elementare eccellente su l'arte di suonare il flauto, e che cominciò a perfezionare questo strumento aggiungendovi una

chiave; il flauto prima di lui non ne aveva che una sola. Dopo Quanz e Blavet non apparve alcun flautista notevole, allorchè Hugot, artista francese, si procacciò una brillante fama verso il 1790 colla bellezza del suono che traeva dallo strumento e colla nettezza della propria esecuzione. Riguardo al suo stile era volgare quanto quello di tutti i suonatori di strumenti a fiato del suo tempo. Questo artista di bellissima fama, in un eccesso di febbre infiammatoria sfuggì dal letto e si precipitò dalla finestra nel mese di settembre 1800.

Nessun flautista aveva saputo recare rimedio al principale difetto del flauto, che è la monotonia, quando Tulou, ancor giovane ed allievo del Conservatorio, manifestò un genio particolare che doveva nel tempo stesso riformare e lo strumento, e l'arte di suonarlo, e la musica che era per esso adattata. Primieramente riconobbe che il flauto è suscettibile a variare i suoi accenti ed a dare diverse qualità di suoni per mezzo delle modificazioni del soffio. Questa scoperta non fu il risultato nè delle sue ricerche nè delle sue riflessioni, ma di una specie di istinto proprio a' grandi artisti. Il flauto sotto le dita di Tulou ha spesso inflessioni capaci anche di rivaleggiare colla voce umana, e questo porge al suo eseguire una qualità di espressione che mai non venne eguagliata da nessun flautista, benchè altri virtuosi avessero preso il suo genere per modello, in certe cose almeno. Drouet e Nicholson hanno fra codesti imitatori il primo luogo. Il primo si distingue per una brillante esecuzione e per una pieghevolezza di lingua più ammirabile di quanto si fosse inteso

prima; ma freddo è il suo stile, ed il suo eseguire par prestigio più che vera musica. Nicholson, morto da pochi anni, era il primo flautista d'Inghilterra, e sarebbe stato dovunque un distinto artista. V'erano alcuni indizii di gusto cattivo nel suo modo di suonare, e sopratutto nella sua musica, ma l'esecuzione era netta e brillante, la qualità del suono era pura e grandiosa, ed era assai notevole la sua abilità del passare da un suono ad un altro per insensibili gradazioni.

L'arte di suonare l'oboe ebbe origine dall'Italia; ed è costì ove dello strumento grossolano de' pastori si fece il più perfetto fra gli strumenti pneumatici. La più grave difficoltà da vincersi per ben suonare l'oboe consiste nell'obbligo di ritenere il soffio per addolcire il suono ed evitare gli accidenti che volgarmente si dicono *couac;* accidenti che hanno luogo allorchè l'ancia sola entra in vibrazione senza far uscire suono dallo strumento. Inoltre è necessario prendere certe precauzioni allorchè si suona con gran dolcezza, perchè lo strumento può qualche volta salire a doppia ottava, cioè far sentire l'ottava acuta del suono che si vuol produrre.

Filidori oboista di Siena, contemporaneo di Luigi XIII, che l'intese con ammirazione, è il primo nominato nella storia della musica pel suo talento nel suonare tale strumento. Una famiglia parmigiana per nome Besozzi produsse in seguito parecchi artisti, celebri in questo genere, i quali brillarono in Italia, in Germania ed in Francia per tutto il secolo decimottavo. Alessandro Besozzi, il più vecchio dei quattro fratelli, visse alla corte di Sardegna, e vi

Digitized by Google

consacrò la sua lunga vita nel perfezionare il suo talento e comporre buona musica pel suo strumento. Antonio si stabilì a Dresda e vi formò allievi che poi propagarono il suo metodo. Gaetano s'illustrò a Londra fino al 1793. Carlo Besozzi, figlio di Antonio, fu allievo di suo padre per l'oboe, e lo superò in abilità. Finalmente Gerolamo, figlio di Gaetano, entrò al servizio del re di Francia nel 1769, e vi restò fino alla sua morte. Un oboista tedesco chiamato Fischer, fu il rivale de' Besozzi, e giunse a suonare l'oboe con una leggerezza e dolcezza non mai conosciute fino a quel tempo. La scuola d'oboe fondata in Francia da Gerolamo Besozzi ha dato Garnier e Salentini; Vogt, allievo di quest'ultimo, si distinse per una notevolissima potenza di esecuzione; non gli si può rimproverare che il non addolcire bastantemente il suono dello strumento. Brod, allievo di Vogt, evitò l'errore del suo maestro, e suonò con una leggerezza ed un gusto perfetto; ma cadde qualche volta nel difetto contrario, perchè suonando con dolcezza, salì qualche volta fino all'ottava.

Fra i celebri oboisti dell'epoca attuale si distinguono Verroust e Lavigne, ambi formati nel Conservatorio di Parigi per cura del maestro Vogt.

Il clarinetto, strumento il cui genere di suono non rassomiglia nè al flauto nè all'oboe, è di gran vantaggio nelle orchestre. Sfortunatamente la sua costruzione è ancora imperfetta tanto riguardo alla precisione quanto alla eguaglianza de' suoni; ma il talento dell'esecutore può far sparire questi difetti, od almeno una parte de' medesimi. I clarinettisti tedeschi hanno una superiorità incontestabile sui fran-

Digitized by Google

cesi. Alcuni di questi si distinsero per un suonar brillante, ma non poterono mai acquistare il suono dolce e velutato de' loro rivali di Germania. Vi recarono impedimento diversi pregiudizii; per esempio essi fanno consistere una parte del talento nel trarre dal loro strumento un potente suono e grandioso, che è incompatibile colla dolcezza; di più essi si ostinavano a premere l'ancia col labbro superiore, in luogo di appoggiarla sull'inferiore che è nel tempo stesso più sicuro e più delicato. Giuseppe Beer, virtuoso al servizio del re di Prussia, fondò nella seconda metà del secolo decimottavo una scuola di clarinetto, da cui uscirono parecchi artisti di nome, fra i quali si distinse Baermann, che si fece sentire a Parigi con buonissimo esito nel 1818. Un suono dolce e velutato, un'articolazione netta e franca nelle difficoltà ed uno stile più elegante di quello degli altri clarinetti di buon nome, posero quest'artista in primo rango nella stessa Germania. Il Willman di Londra è altresì un artista di un merito rarissimo; per ultimo Beer dell'orchestra e del teatro italiano, si fece notare per la sua bella qualità di suono e compitezza della sua esecuzione.

Oggidì (1848) Baermann, figlio, è considerato come il primo clarinetto dell'Alemagna. Cavallini di Milano ha una facoltà d'esecuzione straordinaria ne' passi difficili, benchè si serva tuttavia dell'antico stromento a sei chiavi. Blacs finalmente, il professore di clarinetto nel Conservatorio di Brusselle, si è fatta una riputazione brillante colla dolcezza del suono e l'eleganza dello stile.

Si è veduto al Capitolo XIV quali sieno i difetti del

Digitized by Google

fagotto; sia per l'influenza di questi difetti, sia per qualunque altra cagione, non vi ha fagottista che meriti di essere menzionato per un talento superiore. Ozi e Delcambre possedevano un bel suono, ma mancavano di gusto, e tennero lo strumento in limiti angusti per riguardo alle difficoltà. Un Olandese per nome Mann, ebbe un talento più notevole per l'arte di far cantare e suonare con nettezza tale strumento, ma egli non pensò punto a farsi conoscere e rimase nell'oscurità. Non è ancora venuto il riformatore del fagotto. In Francia i fagottisti possedevano un bel suono, ma privo di forza. Non è la stessa cosa in Germania, ove il suono ha generalmente maggior rotondità.

Gli strumenti di ottone sono molto difficili a suonarsi, particolarmente quelli le cui intonazioni non si modificano che per mezzo del movimento delle labbra, come il corno e la tromba. Questa difficoltà è così grande pel corno, che fu necessario di limitare per la maggior parte degli esecutori l'estensione della scala dei suoni che debbono percorrere. Un artista che suona con facilità le note gravi e le medie, non può arrivare a suonare i suoni acuti e viceversa. La considerevole dilatazione delle labbra che è necessaria per gli uni, è incompatibile colla contrazione voluta per gli altri. Inoltre l'imboccatura varia di apertura al suo orifizio, secondo la gravità e l'acutezza de' suoni dello strumento. Pei suoni gravi è necessaria un'imboccatura dilatata, e pei suoni acuti è necessario che sia meno aperta. Queste considerazioni fecero dividere il corno in *primo* e *secondo*, che Dauprat, maestro al Conservatorio,

chiamò con maggior esattezza di non e il *corno basso* e il *corno alto*, perchè il diapason dello strumento diviso in questo modo tiene analogia alle voci di basso e contralto. Gli artisti che suonano la parte del *corno alto* non possono suonare quella del *corno basso*, e reciprocamente. Oltre le due divisioni del corno di cui si fece parola, ve ne ha un'altra a cui diedesi il nome di *corno misto*, perchè partecipa de' due primi corni senza toccare alle estremità gravi o acute dell'uno o dell'altro. Questa divisione è quella con cui più facilmente si acquista un'esecuzione netta e sicura, perchè si allontana egualmente dagli inconvenienti di un troppo grande dilatamento delle labbra, e di una soverchia restrizione. I corni dell'orchestra sono sempre posti nell'una o nell'altra di queste due prime categorie; ora alcuni cornisti per assoli adottarono il terzo. Questo è il meno stimato, perchè limitato ad un piccol numero di note, e perchè è più facile dei due altri. Federico Duvernoy che godette di gran fama or son trent'anni, era un *corno misto*. Egli non usciva mai dall'estensione di un'ottava del *medium*.

Dopo la difficoltà di fare i suoni con nettezza e di eseguire i passi con facilità e prestezza, non ve ne ha una maggiore di quella di uguagliare la forza dei suoni aperti e dei suoni chiusi. Questi sono quasi sempre sordi, mentre gli altri hanno rotondità e forza. Pare che niuno abbia mai posseduto così bene come Gallay questa uguaglianza così necessaria. È cosa assai difficile il distinguere nel suo modo di suonare due specie di suoni, tanta è la sua abilità sotto questo riguardo. Lo si debbe proporre qual modello ai giovani cornisti.

Digitized by Google

Dopo Hampl, il primo cornista che acquistasse celebrità fu Punto, suo allievo, nato a Teschen in Boemia verso il 1755. Questo artista, il cui vero nome era Stick, che significa *puntura* o *punto*, ebbe un talento ammirabile nel trarre bei suoni dal corno nelle note acute, ed eseguire i passi ed i trilli come li avrebbe potuto eseguire un violinista sul suo strumento. Egli si serviva comunemente di un corno d'argento, che egli diceva essere di un suono più puro che l'ottone. Lebrun, cornista francese al servizio del re di Prussia, fu l'emolo di Punto, e la vinse su lui nell'arte di cantare con grazia col suo strumento. Fu egli il primo che immaginò di servirsi di una cassetta conica di cartone avente un foro, per l'effetto degli echi. Parecchi altri cornisti francesi si distinsero per qualità particolari; io citai Duvernoy e Gallay; si può aggiungere anche Dauprat, che, in qualità di professore perfezionò molto la scuola del corno nel Conservatorio.

Nelle orchestre si nota spesso che accade ai cornisti di sbagliare le loro intonazioni e di far ciò che volgarmente si dice *couac*; questi casi arrivano quasi sempre perchè l'artista trascura di far uscir l'acqua che si trova nello strumento per causa della respirazione; la minima bollicina basta per arrestare l'aria nel passaggio, ed impedire l'articolazione dei suoni. Si sarebbe meno esposti a questi casi se si adottassero i corni a stantuffo.

La tromba, strumento della stessa specie del corno, è anche difficilissimo a suonare, e gli sbagli dell'esecutore si sentono più facilmente, perchè i suoni sono di una qualità più penetrante ed acuta.

Digitized by Google

È sopratutto difficile di suonarla con dolcezza e purezza. Gli artisti francesi che suonano questo strumento non sono dell'abilità de' Tedeschi e nemmeno degl'Inglesi. Si citano in Germania i due Altenburg, padre e figlio, come virtuosi di primo ordine, e molti altri che eseguiscono con dolcezza e precisione passi singolarmente difficili. Alcune opere di Hændel contengono parti per trombe sì difficili, che appena si può comprendere come si possano eseguire; esse fanno presumere che vi fosse in Inghilterra qualche trombettista dotato di un talento straordinario. Oggidì Harper si fece ammirare per l'arte di modificare la dolcezza e forza dei suoni, per la precisione con cui eseguisce le difficoltà e per la fortunata disposizione delle sue labbra, che gli lasciano il campo di salire senza difficoltà a' più acuti suoni.

Gli strumenti d'ottone le cui intonazioni si modificano per mezzi meccanici, come la tromba a chiave, gli oficleidi ed i tromboni, hanno pure le loro difficoltà, ma godono del vantaggio di non esporre l'esecutore a sbagliare le note. Il movimento continuo dell'incanalatura dei tromboni e le aperture delle chiavi dei bombardi ed oficleidi aggiunte al loro largo diametro non lasciano condensare l'acqua in bolle ed impedire alla colonna d'aria di vibrare nel corpo dello stromento. Per ben suonare questi strumenti basta solo essere buon musico, avere le labbra sicure ed il petto robusto. Vi sono alcuni artisti che si distinguono pei passi di forza che eseguiscono sul trombone; ma queste vinte difficoltà sono più ammirabili che utili nell'orchestra, ove è notabile il luogo che occupa questo strumento.

Digitized by Google

Fin qui io non parlai che dell'esecuzione degli strumenti che si uniscono in collezione più o meno numerosa nelle grandi o piccole orchestre; mi resta a parlare di quelli che si fanno il più spesso sentire isolatamente, come l'organo, il piano, l'arpa e la ghitarra.

Dall'enumerazione delle difficoltà che s'incontrano nell'arte di suonare l'organo e sopratutto un grande organo, è facile indurre come rari siano gli uomini dotati di tutte le qualità per raggiungere la perfezione in quest'arte.

In fatti, oltre che quest'arte esige sopratutto una libera articolazione delle dita e regole del portamento, come negli altri strumenti a tastiera; oltre che la difficoltà si complica per la resistenza dei tasti che esigono alcune volte per ciascuno lo sforzo di un peso di due libbra per farlo cedere sotto il dito; bisogna che l'organista impari a muovere i piedi con prestezza per suonare i bassi sulla tastiera dei pedali allorchè vuol lasciare alla mano sinistra l'agio di suonare parti intermedie, e questa doppia attenzione è difficoltosa assai; bisogna che sappia servirsi a proposito delle combinazioni delle tastiere, riunirle, separarle, passare dall'una all'altra senza interruzione nella sua esecuzione; che conosca i diversi suoni, che sia dotato nel tempo stesso di scienza o genio per trattare maestosamente i canti da chiesa e per improvvisare preludii e pezzi d'ogni genere. Mille altre particolarità entrano ancora negli obblighi dell'organista; per esempio, bisogna che egli conosca il canto piano, che ne sappia dicifrare la scrittura che è diversa dalla scrittura ordinaria, che

Digitized by Google

conosca gli usi di ciascun paese per gli uffizii della chiesa, che possa portare pronti rimedii ai momentanei accidenti che possono avvenire al suo strumento.

Allorchè si considera questa complicazione di difficoltà, non si resta per niente meravigliati del piccol numero d'organisti francesi che si riscontrano nello spazio di tre secoli, cioè dal decimosesto al decimonono. L'Italia e la Germania sono i paesi che ne diedero il maggior numero. Fra gli organisti italiani si citano Claudio Merulo, che viveva sul finire del secolo decimosesto, i due Gabrielli suoi contemporanei, Antegnati e sovratutti Frescobaldi che si resero celebri dal 1615 fino verso il 1640. La Germania diede Froberger di Kerl, Buxtehude, Pachelbel, Gio. Sebastiano Bach e gli allievi di questi. La maggior parte di tali organisti si distinsero per qualità particolari; ma ve ne sono ben pochi che abbiano possedute tutte quelle di cui già si fece parola. Io credo che Gio. Sebastiano Bach è il solo che abbia mostrato simile fenomeno. Questo grande artista fu uno di quei rari genii, che sono come fari posti in mezzo a' secoli per rischiararli. La sua supremazia fu tale come compositore ed esecutore, che servì di modello a tutti i suoi successori, sì che l'ambizione di costoro dovette consistere nell'avvicinarsi al suo merito il più da vicino possibile; ma non nell'uguagliarlo. Hesse, organista a Breslavia, e W. Schneider sono oggi considerati come gli organisti tedeschi i più abili dei tempi presenti. Gli organisti francesi furono quasi tutti mancanti di scienza, ma hanno gusto nella scelta de' loro pezzi da suonare ed arte di trarne effetto. I. Couperin,

Calvière, Marchand, Daquin non ebbero altro merito: il solo Rousseau conobbe il vero stile dell'organo, cioè lo stile grave e severo che conviene a questo stromento.

Il piano-forte non ha altro rapporto coll'organo che quello di una tastiera su cui si mettono in moto le dita; le qualità di un buon pianista non sono per niente quelle di un organista. Il *tatto*, cioè il tocco dei tasti co' movimenti sicuri ed agili delle dita; questo tatto indispensabile per ben suonare il piano, non rassomiglia punto al tatto dell'organo, che debb'essere piuttosto legato che brillante. L'una delle maggiori difficoltà dell'arte di suonare il piano-forte consiste nel trarre un bel suono dallo strumento per mezzo di un certo modo di toccare i tasti. Per acquistare quest'arte bisogna imparare a render nulla l'azione delle braccia sulla tastiera e dare alle dita una pieghevolezza uguale alla forza; lo che richiede grande esercizio. Una buona posizione della mano e lo studio pertinace di certi passi eseguiti prima lentamente e con uguaglianza e successivamente più presto fino al movimento il più accelerato, finisce col dar cotesta pieghevolezza necessaria. Non è a dirsi con ciò che l'arte di far uscir un bel suono dal piano sia puramente meccanica; deve dirsi di quest'arte ciò che dicesi di qualunque altra; il suo principio risiede nell'animo dell'artista, e si diffonde colla rapidità del lampo fino al termine delle sue dita. Si ha l'ispirazione del suono come quella dell'espressione di cui esso suono è pur uno degli elementi.

Un bel suono ed un libero e facile meccanismo sono le condizioni indispensabili di un vero talento

pèl piano, ma non sono qui tutte. Vi abbisogna pure il gusto per saper tenersi egualmente lontano dai due eccessi in cui cadono la maggior parte dei pianisti, cioè di non far consistere il merito di suonare lo strumento che nell'abilità di fare un gran numero di note il più rapidamente possibile, o di voler restringere questo merito al solo genere dell'espressione che non appartiene naturalmente a suoni dello strumento. È la combinazione ben fatta di queste due cose che costituisce il buon pianista.

Le variazioni di gusto che provò l'esecuzione dei pianisti si ponno dividere in tre principali epoche: la prima contiene lo stile legato, in cui le dita delle due mani suonano a quattro o cinque parti reali in un sistema più armonico che melodico; quest'epoca finì con Sebastiano Bach, che ebbe il più bel talento per questo genere. Ad essere abile pianista in questo sistema abbisognava possedere una forte organizzazione per riguardo all'armonia, e dita atte ad eseguire le difficoltà. Queste difficoltà di un genere particolare, sono sì grandi, che vi sono a' dì nostri pochi pianisti abbastanza abili per ben suonare la musica di Bach e di Hændel. La seconda epoca, che comincia da Carlo Emanuele Bach, è quella in cui, sentendosi il bisogno di piacere colla melodia, i pianisti cominciarono ad abbandonare lo stile stringato de' loro predecessori, ed introdussero nelle loro opere diverse combinazioni di scale che furono per quasi sessant'anni i tipi di tutti i passi brillanti del piano-forte. Ben minori erano le difficoltà in questo secondo genere che non nel primo; e così il merito dei pianisti cominciò d'allora a consistere più nel-

l'espressione e nell'eleganza, che nelle difficoltà superate. Il capo di questa nuova scuola fu, come si è veduto, il figlio di Gio. Sebastiano Bach per la Germania; dopo lui vennero Mozart, Müller, Beethoven e Dussek. Clementi in Italia prese la stessa via e perfezionò la parte dogmatica dell'arte di suonare il piano. I suoi allievi od imitatori Cramer, Field, Klengel ed alcuni altri terminarono questa seconda epoca. Steibelt fu un pianista dello stesso tempo; ma il suo talento, che era reale, benchè incorretto fosse il suo meccanismo, fu di una natura particolare. Uomo di genio, non avea pensato a studiare alcun maestro, ad imitare nessun modello; il suo suonare come la sua musica non appartiene che a lui. I suoi disordini gl'impedirono di attendere al sommo grado di sua capacità: ma tale qual era, fu un artista degno di rimarco. La terza epoca del piano-forte cominciò con Hummel e Kalkbrenner. Questi grandi artisti, conservando quanto vi era di sapiente nel meccanismo della scuola precedente, introdussero nello stile del piano-forte uno nuovo sistema di passi brillanti, che consiste nella destrezza a prendere intervalli lontani ed a legare le dita in passi armonici indipendenti dalle scale. Questa novità, che avrebbe arricchita la musica da piano-forte se non se ne fosse abusato, cambiò compiutamente l'arte di suonare lo strumento. Quando si aveva fatto un passo con arditezza di esecuzione non si aveva più ritegno. Moschelés, che collo studio sviluppò la flessibilità, la fermezza e l'agilità delle dita fino al prodigio, non tardò molto ad affrontare difficoltà più grandi dei modelli dati da Hummel e Kalkbrenner; Herz accrebbe ancora sui

salti pericolosi e la moltiplicità delle note della nuova scuola, e siccome Moschelés, ebbe felicissimi esiti, e tutti i giovani pianisti seguirono le vestigia di questi virtuosi. Uno di questi ultimi, Schunek, immaginò pure passi più singolari ancora e più difficili di quelli tentatisi fino a' suoi dì; finalmente l'arte di suonare il piano-forte diventò l'arte di far meravigliare; ella è perfettamente paragonata all'arte della danza, perchè essa non ha più per oggetto d'interessare, ma di divertire. Il pensiero è quasi più nulla nel valore del pianista; il meccanismo ne forma quasi tutto il merito. Il ridicolo però di questa direzione dell'arte scosse già lo spirito d'uomini di buon senso e di distinto talento. Moschelés, più abile d'ogni altro nel vincere tutte le difficoltà di meccanismo, abbandonò questa via, e diessi dopo qualche tempo al genere espressivo, in cui ora si rese celebre come nei passi di forza. Kalkbrenner ed Hummel resisterono al torrente; è probabile che alla fin fine avranno imitatori e che l'arte di suonare il piano-forte diventerà degna della sua origine (1).

(1) « Dal 1830 in qua l'arte di suonare il piano-forte in Europa subì una gran trasformazione. Liszt portò la difficoltà vinta agli ultimi gradi possibili, e maravigliò il mondo nelle sue peregrinazioni trionfali colle quali ebbe i successi più eccelsi. Thalberg, immaginando di far cantare dei toni nel mezzo dello strumento combinandoli con passi e lavori delle due mani nella parte acuta e grave del piano, divenne il capo-scuola di numerosi pianisti, fra i quali si distinguono primieramente Doehler e Prudent. Schopin, Alkan, Dreyschok, benchè fossero dei migliori esecutori, pure non progredirono più in tal parte per

Presso a' Greci e Romani, ed in generale appo gli antichi popoli dell'Oriente e del Nord, ebbero il primo seggio gli strumenti a corde pizzicate; e quelli che li suonavano con abilità furono riguardati come i più commendevoli fra i musici. Nella musica moderna questi strumenti perdetterò la lor preminenza, perchè limitati ne' loro mezzi, e poco proprii a seguire i costanti progressi dell'arte musicale. L'arpa e la ghitarra sono i soli strumenti di questa specie che sopravissero a tutti quelli in uso nel secolo decimoquinto e decimosesto. La musica per arpa si compose per lungo tempo di sole scale e di un genere di passi che si chiamava *arpeggio*. Le stesse forme si rappresentavano nello stesso modo, perchè la costruzione dello strumento non permetteva che si variassero. La signora Krumpholz seppe però trarre partito di un genere di musica sì ristretto, e trovare

altre particolari tendenze. Una signora, mad. Pleyel, da poco tempo in qua si è fatta felice rivale di questi grandi artisti. Alla loro energica esecuzione aggiunse l'incanto, la grazia, la delicatezza che sono le doti del suo sesso, e che ella possiede al più alto grado.

Durante la moda delle difficili esecuzioni la buona musica di piano fu per lungo tempo negligentata; produrre effetto, far meravigliare era lo scopo unico dei pianisti. Mozart, Beethoven, Hummel erano disprezzati, e perfino il nome della *sonata* era divenuto ridicolo. Una reazione, provocata dall'abuso del meccanismo a detrimento del pensiero musicale, manifestossi ora e fece prevedere che l'abilità dei pianisti della scuola sarà richiamata a giusti confini e combinata ad una musica sapiente e razionale ».

Questa nota è una giunta fatta da Fétis nell'ultima edizione di questo manuale.

accenti espressivi in cose che parevano esservi sì poco favorevoli; il vero talento di natura trionfa in ogni genere di difficoltà. Venne poscia De Marin, che ingrandì il dominio dell'arpa e che giunse a suonare musica di un genere più grandioso di quanto si era scritto per questo strumento sinò a' suoi dì. Il suo genere era grandioso, il suo suonare appassionato, la sua esecuzione potente nelle difficoltà; e se non fu in grado di togliere all'arpa i suoi ostacoli, è perchè egli era venuto troppo presto per approfittare de' vantaggi che presenta l'arpa a doppio movimento.

Il primo che conobbe tutto il partito che si poteva trarre da questo nuovo strumento, e che seppe servirsene, fu Dizi, celebre arpista del Belgio, che visse per lungo tempo a Londra e che ora si è stabilito a Parigi. I suoi studii, pieni di passi di nuovo genere, ingrandirono i limiti stretti del suono dell'arpa fra' quali prima era inceppato. Bochsa, che venne dopo lui, non ebbe precisione nella sua esecuzione, ma diede un grande impulso al suo strumento per l'eleganza e forbitezza dello stile delle sue prime composizioni; ora non è più che un arpista ordinario, e le sue ultime opere non hanno alcun merito. Un giovane artista francese, Teodoro Labarre, la giovane Bertrand e Godefroid portarono l'esecuzione sull'arpa al più alto punto di perfezione conosciuto oggidì. Il più bel suono, lo stile il più elevato, la novità dei passi e l'energia sono i caratteri distintivi del loro talento. Un'imperitura gloria attende Labarre se egli conosce tutta la sua capacità e se ha il coraggio di lottare contro la monotonia naturale del suo strumento.

Tutti sanno quanto sia limitata la ghitarra nelle sue risorse; essa non pare destinata che a sostenere leggermente la voce ne' piccoli pezzi vocali, come le romanze, canzoni (*boleros*), ecc. Ma alcuni artisti non si tennero a questo debole merito; essi vollero perfezionare la magrezza de' suoni, le difficoltà del portamento e l'estensione limitata della scala dello strumento. Carulli fu il primo che incominciò ad eseguire difficoltà sulla ghitarra, e vi giunse al grado da farsi maravigliare. Sor, Carcassi, Huerta e Aguado portarono quest'arte ad un più alto grado di perfezione; se la ghitarra poteva prender parte nella musica, propriamente detta, certamente questi virtuosi ne avrebbero fatto il miracolo; ma per una tale metamorfosi gli ostacoli sono invincibili.

## §. II.

*Dell'esecuzione in generale, e dell'esecuzione collettiva.*

Per un musico volgare la musica non è che un ammasso di note, di diesis, bemolli, pause, aspetti; suonar giusto ed in tempo gli pare il colmo della perfezione; e siccome rarissimo è questo merito, bisogna convenire che egli non abbia torto nel far tanta stima di ciò. Ma qual distanza havvi da questa esecuzione meccanica, che lascia l'animo dell'uditore nello stato di stessa inerzia del musico, all'accordo sentimentale che a poco a poco si comunica dagli esecutori al pubblico? a quelle delicate gradazioni che colorano il pensiero del compositore, ne rivelano la sublimità, e spesso gli somministrano la bellezza; a quella espressione finalmente, senza la quale la musica non è che vano romore?

Effetto notevole, e che prova la potenza del vero talento! Supponete un'orchestra, una quantità di mediocri cantanti, che nella loro oscura esecuzione lasciano le nostre sensazioni in riposo; che un direttore focoso, dotato di forte organizzazione, giunga fra loro; tutto ad un tratto il fuoco sacro scuoterà questi esseri inanimati; la metamorfosi accaduta in un istante potrà pur esser tale da lasciarci appena credere che s'intendan gli stessi musici, gli stessi cantanti. Il *non plus ultra* dell'effetto musicale non può aver luogo che quando tutti gli esecutori posseggano non solamente un'eguale abilità, ma una equivalente flessibilità d'organi, un pari grado di calore e d'entusiasmo. Tali riunioni furono sempre rare, e non sono che eccezioni. La famosa compagnia comica del 1789 ne offerse un esempio: Viotti, in appresso accompagnato da madama di Montegerault; Baillot, in un terzetto da lui suonato; Rode e Lamarre al Conservatorio diedero l'idea d'una perfezione che si può trovare fra riunioni di piccol numero di persone, ma che ben difficilmente si ottiene da cori ad orchestre complete. In mancanza di questo bello ideale si resta contenti del bello relativo, perchè non se ne conosce altro. Ed è quello, come già dissi, che risulta dalla riunione di alcuni artisti di primo ordine con altri meno ben organizzati. Colui che non fu da natura abbastanza liberamente dotato per comunicare vive sensazioni a quelli che lo circondano, è almeno suscettibile di riceverne; è questo che spiega le subitanee trasformazioni notate negli individui secondo che sono bene o mal diretti.

L'abilità nel meccanismo del canto o nel suono

degli strumenti è senza alcun dubbio necessaria per ottenere una buona esecuzione, ma ella non basta. È nella sua sensibilità, nel suo entusiasmo che l'artista prova le più belle risorse onde commuovere chi l'ode. La destrezza può qualche volta far maravigliare pe' suoi prodigi; ma la sola espressione ha il privilegio di commuovere. Ciò che io chiamo *espressione* non consiste nelle smorfie del contorcere le braccia, nel piegarsi con affettazione, nell'agitare il corpo e la testa, genere di pantomima di cui fan uso alcuni musici, e per cui diventano il ludibrio di se stessi: la vera espressione si manifesta senza sforzo per mezzo degli accenti vocali od istrumentali. Il musico che ne possiede la sensazione la trasmette come per incanto dall'animo alla gola, alle estremità delle dita, all'arco, alla corda, alla tastiera. Il timbro della sua voce, il suo respirare, il suo modo di suonare ne restano egualmente impressi; per lui non si danno cattivi strumenti, perchè tutto ei perfeziona; oserei quasi dire che non havvi musica cattiva per lui, benchè meglio d'ogni altro vaglia desso a comprendere la bellezza d'una composizione.

Sarebbe erroneo il credere che non vi sia espressione possibile che quella della tristezza o melancònia; ciascun genere ha accenti suoi proprii; il talento consiste nell'identificarsi allo stile del pezzo che si eseguisce, coll'essere semplice nella semplicità, veemente nella passione, avaro d'ornamenti nella musica severa, brillante di *fioriture* nelle eleganti follie della moda, e sempre grande anche nelle piccole cose. Non abbisognano grandi sforzi, nè grandi sviluppi per procurarsi emozioni di di-

verse specie; una frase di *cantabile*, un motivo di *rondò* bastano. Che dico io? una semplice nota, un'*appoggiatura* ben interpretata, un accento strappano qualche volta gli applausi dal pubblico. Ma se si dovesse accusar d'esagerazione, io dirò anzi, che sì pressente il grande artista dal modo con cui l'arco attacca la corda o il dito scuote la tastiera nel porsi all'accordo. Io non so qual emanazione si spande allora nell'atmosfera per annunciar la presenza del talento; ma raramente si resta ingannati.

Son persuaso di essere compreso da alcuni de' miei lettori.

Collocò la natura, in tutti i paesi, esseri ben felicemente organizzati per le arti; ma il loro numero differisce secondo che le circostanze, il clima od altre cause difficili a conoscersi sono più o meno favorevoli. Così fra gli esecutori, la Francia diede Garat, Rode, Baillot, Kreutzer, Duport, Tulou e molti altri che si potrebbero citare, e che rivaleggiano co' più grandi artisti d'Italia o di Germania; pure le disposizioni naturali della nazione francese non sono favorevoli alla musica: la fiorente condizione in cui si trova quest'arte è piuttosto il frutto dell'educazione che non quello d'un gusto innato. I Francesi conoscono la perfezione e la cercano, ma comunque esigenti per gusto, non ottengono sempre buoni esiti nella loro musica di concerto, perchè non havvi unità fra loro sul modo di sentire. Gl'Italiani, al contrario, si accontentano assai facilmente della mediocrità; e si vedono assistere pazientemente per tutta una stagione ad una cattiva opera, mal eseguita, purchè vi sia nel corso della rappresentazione una

cavatina, un duetto, un'aria bastantemente ben cantati, per indennizzarli del resto. Ma questo popolo, indifferente in apparenza sul merito dell'esecuzione, è suscettibile di giungere ai più begli effetti di assieme per l'unanimità di sentimento che dirige i cantanti e gli strumentisti. Prova l'esperienza che quattro o cinque mediocri cantanti scelti a caso fra gl'Italiani, e sostenuti da un accompagnatore che potrebbe appena suonare una suonata di Nicolai, hanno un estro poetico, un *brio* che non si troverebbe nello stesso pezzo eseguito da eccellenti cantanti francesi, ed accompagnati da un virtuoso, sebbene nessuno degli Italiani potesse sostenere il paragone coi Francesi presi individualmente. Presso noi vi ha una non so qual distrazione che si oppone generalmente al concorso delle intenzioni necessarie per ottenere grandi effetti di assieme, mentre che gli Italiani sono evidentemente cattivati dalla potenza della musica.

Bisogna confessare che quanto la natura ci ricusò, l'educazione lo ha conquistato. L'istituzione del Conservatorio fece fare immensi progressi alla musica in Francia. Non già che vi si siano formati più grandi talenti che quelli che si notavano prima della sua istituzione, perchè Rode, Kreutzer, Baillot, Duport, sono ancora i modelli de' nostri giovani artisti, ma si aumentò di molto il numero delle persone abili; parecchi si dispersero nelle provincie, vi diedero origine ad una emulazione per lo avanti sconosciuta, e le provincie mandano ora in cambio alla capitale elementi di nuovi talenti. Lo studio dell'armonia, divenuto generale, comincia a famigliarizzare gli ama-

tori a combinazioni che una volta appena si sarebbero sopportate. L'organo uditorio degli esecutori, fatto più sensibile da questo studio, comprende molto più presto le intenzioni del compositore, e per ciò solo essi vi attendono di più, e le rendono migliori. Se non ostante questi miglioramenti si nota spesso mancanza di assieme nelle grandi riunioni; se anche artisti distinti lasciano a desiderare nell'assieme, egli è, mi pare, perchè non si concesse abbastanza attenzione a preliminari disposizioni di una grande importanza, e perchè certi pregiudizii ritennero in istato di inferiorità parti essenziali che sarebbe facile perfezionare. Gli oggetti che nello stato attuale delle cose meritano maggior attenzione, sono:

1° La disposizione delle orchestre;

2° Le proporzioni di queste stesse orchestre, sia rispetto alle voci, sia per rapporto agli strumenti fra di loro;

3° L'esecuzione vocale nei cori e nei pezzi di assieme;

4° L'accompagnamento;

5° L'assieme.

Le orchestre de' concerti e delle rappresentazioni teatrali non si dispongono nello stesso modo; benchè non troppo si scorga la causa di questa diversità. Il luogo pel direttore è sopratutto scelto in modo tutto opposto, eccettuato al Teatro Italiano. Tutti dicono che bisogna che un capo-orchestra abbia sotto gli occhi i musici che dirige, e ciò non ostante si è ostinati di porlo alla china, in modo che tutti gl'istrumentisti sono dietro, e che egli deve voltarsi per vederli; è presso a poco così che si usa nella maggior

parte dei nostri teatri. Di più, oltre al vantaggio che ha un direttore di vedere i suoi subordinati per sorvegliarli, stimolarne l'attenzione e ricondurli subito al movimento che avesse subito qualche alterazione, è pure di grande importanza che i musici possano incontrare qualche volta gli occhi di chi li dirige; perchè il menomo movimento della testa è spesso significante, e determina subito un'intenzione d'effetto subito compresa da tutti. Inoltre è quasi impossibile che un'orchestra rimanga indifferente o fredda, allorchè vede il suo capo attento e pieno d'ardore. La disposizione del Teatro Italiano ed il luogo occupato da Grasset, rammentavano quasi la disposizione del Teatro Feydeau al tempo in cui era diretto da Houssaye. Questa disposizione, che pone il capo-orchestra verso uno dei fianchi della scena e che dispone tutti i musici avanti a lui, è eccellente in quanto alla parte istrumentale; ma pare meno buona per ciò che concerne il teatro, perchè isola il capo degli attori e dei coristi, e perchè l'obbliga a voltar la testa per veder la scena. La miglior disposizione pare quella in cui il capo orchestra sta in faccia alla scena un poco indietro e nel centro de' musici, perchè egli quinci può vedere con un colpo d'occhio e i cantanti ed i musici, ed è quella che si riprese al Teatro Italiano, ed è probabile che si finirà coll'adottarla in tutti gli spettacoli lirici.

Quanto alle orchestre da concerto, nessun dubbio che i leggii de' violini non debbono porsi perpendicolarmente alla sala, i primi di fronte ai secondi, le viole nel fondo, e gli strumenti a vento nell'anfiteatro, coi bassi addietro. Il capo, posto alla testa dei

primi violini, alla destra dello spettatore, vede senza difficoltà tutti i musici, ed è pur lui visto dai medesimi. La disposizione del concerto filarmonico di Londra pare sia fatta a bella posta per impedire ai musici di vedersi ed intendersi. I bassi sono avanti, i primi violini dietro, i secondi sopra questi in una specie di galleria, i flauti e gli oboe verso il mezzo, i bassi in una galleria corrispondente a quella in cui stanno i secondi violini cogli alti, i corni da una parte, le trombette da un'altra; finalmente nessuna unione, nessun piano. Il capo orchestra, posto avanti ed in faccia agli uditori, è nell'impossibilità di vedere i musici che dirige. In fatto di musica gl'Inglesi fanno sempre il contrario di quel che si dovrebbe fare.

Le proporzioni delle orchestre sono violate da qualche anno; il nuovo sistema di musica drammatica, col moltiplicare gli strumenti di ottone, rese troppo debole la massa degli strumenti ad arco, specialmente de' violini. Senza parlare delle orchestre delle città di provincia, questo difetto di proporzione si fa notare specialmente al Teatro dell'Opera-comica, in cui otto primi ed otto secondi violini non possono lottare col suono potente di due flauti, due oboe, due clarinetti, due bassoni, quattro corni, due trombette, tre tromboni e timballi.

Comunque si faccia, gli effetti più forti, i più brillanti, i più variati, si troveranno sempre negli strumenti ad arco. Io son ben lontano dal condannar l'uso degli altri; sono essi che colorano la musica, e non si può negare che, malgrado tutto il genio degli antichi compositori, questa risorsa è loro man-

cata. Le loro opere sono ricche d'invenzioni e di melodia, ma povere di effetti. Non diamo dunque assolutamente bando dalle orchestre ai nuovi mezzi offerti a' compositori; ma facciamo notare che è indispensabile di aumentare il numero de' violini, viole e bassi. Non avviene soltanto quando sono accompagnati da tutta la massa degli strumenti a vento, da quelli di ottone e di percussione, che gli altri sembrano deboli; l'impressione che lascia tutto questo romore nell'orecchio allorchè cessa, diminuisce l'effetto degli strumenti ad arco. I *piani* paiono magri ed esili di suono dopo i *forti* formidabili di tutta l'orchestra: ventiquattro violini, otto viole adatte, dieci violoncelli ed otto contrabassi sono necessarii per fare equilibrio con tutti gli strumenti già da me enumerati. Le buone proporzioni nella forza sonora delle diverse parti di un'orchestra sono indispensabili per produrre effetti di soddisfacente esecuzione.

Troppo spesso si danno due direzioni all'esecuzione, allorchè masse vocali sono riunite all'orchestra, principalmente al teatro. Nulla di più difficile e più raro che l'unità di sentimento fra i cantanti ed i musici, particolarmente in Francia, ove tutto ciò che non è aria o duetto è considerato dagli attori come accessorio di poca importanza. La coscienza di un capo-orchestra, il suo amore per l'arte, la sua abilità vengono a naufragare contro questo pregiudizio degli attori. Invano egli si studia di comunicare il sentimento da cui è animato, ai musici che dirige; invano vuol ottenere coloriti di *piano*, *forte*, *crescendo*, *diminuendo*; le distrazioni de' cantanti, la loro

freddezza, la loro insociabilità, s'oppongono a' suoi sforzi, fanno dapprima discrepanza coll'orchestra, e finiscono per farvi penetrare il disordine e la licenza.

Inoltre, quali risultati si ponno sperare, quando tutti quelli che concorrono all'esecuzione di un pezzo non sono animati dallo stesso spirito? L'indifferenza, l'attenzione o l'entusiasmo degli esecutori fanno il pubblico indifferente, o attento, o entusiasta, perchè vi ha un'azione reciproca dell'uditore sugli artisti, e di questi sull'uditore, che fa l'incanto od il supplizio degli uni e degli altri. Quante volte avvenne che un virtuoso avendo in forza di un accento felice ed inaspettato strappato di repente un applauso da' suoi uditori, si sentì lui stesso come trasportato in una nuova sfera per l'effetto che produsse, e scoperse in se stesso risorse ch'ei non credeva prima di possedere! È in queste occasioni che la musica è un'arte divina a cui noi dobbiamo i più vivi piaceri: ma fuori di qui ella è nulla. Che dico io? Essa diventa un tormento. Quando la musica non commove, è insopportabile; e si è tentati a dire come Fontenelle alla suonata: « Che mi chiedi tu? » (*Que me veux-tu?*) O voi, che volete ottener buon esito, voi che una lodevole ambizione porta ad uscir dalla turba, abbiatevi la convinzione di quanto fate, se volete convincere gli altri: siate commossi se volete commovere, e credete che mai si eccitarono in altri impressioni che non si provavano!

Un cantante può ottenere applausi in un'aria, una cavatina, una romanza, per la sola sua abilità nel meccanismo del canto, o bellezza della sua voce; ma nei pezzi d'assieme vi abbisogna altro. Perdendo ognuno

il diritto di fissar l'attenzione esclusivamente sopra se medesimo, ciascuno concorre a trasportare quest'attenzione sulla musica che diventa l'oggetto principale; gl'individui scompaiono per non lasciar scorgere che il tutto; l'assieme guadagna ciò che ciascuno perde individualmente. Le qualità primitive di un pezzo di assieme sono precisione assoluta ed unità di misura. Ciò che io chiamo *misura* non è quello che ordinariamente si suol intendere sotto questo nome, cioè quel tanto di esattezza che ci soddisfa, purchè si arrivi insieme al tempo battuto; ma un sentimento perfetto del tempo e del ritmo, che si fa notare perfino nelle più piccole divisioni e nelle più brevi durate, senza che quest'esattezza nuoca al calore ed all'abbandono. In quanto alla precisione d'intonazione, la si regola nell'orchestra accordandosi diligentemente: ma nell'assieme delle voci, essa può essere perturbata ad ogni istante quasi a ciascuna nota. Così nulla vi ha di più raro che di sentire eseguito un pezzo d'assieme che nulla lascia a desiderare sotto questo rapporto. Più considerevole è il numero delle voci, più è da temersi la mancanza di precisione; ne' cori siffatta mancanza è quasi inevitabile, sopratutto al teatro. Ciò non ostante si danno alcune eccezioni, dalle quali si può giudicare l'effetto che i cori stessi produrrebbero se fossero sempre ben eseguiti. Si ponno citare quali esempi i cori del *Mosè* nelle prime scene, quelli della *Muta dei Portici*, di *Guglielmo Tell*, e alcuni di quelli che si cantano al Teatro Italiano. All'Opera Comica non si trova nè diligenza, nè precisione, nè assieme fra i coristi. Nella reale istituzione di musica religiosa,

diretta dal sig. Charon, si udivano cori che si avvicinavano qualche volta alla perfezione.

Le proporzioni che bisogna dare alle voci nei cori furono l'oggetto delle ricerche di parecchi maestri di cappella. Si sa che esse potevano variare all'infinito come le masse. Io suppongo, per prendere una cifra media e presso a poco simile a quella dei nostri teatri, che sia questione di un coro di sessanta voci. Nell'antico sistema si sarebbe diviso questo coro come segue; 1° ventiquattro alti o soprani; 2° diciotto contralti; 3° dodici tenori; 4° quattordici bassi. Ma la varietà delle voci di contralto, che non sono che specialità di tenore, produsse dopo venti o venticinque anni notevoli cangiamenti nella disposizione dei cori. In luogo di contralti si hanno secondi soprani, altrimenti detti *mezzi soprani*. Rossini e tutti i suoi imitatori divisero la parte di tenore in due, in modo che tutti i cori sono ora scritti a cinque parti; ne risultò che fu d'uopo aumentare il numero de' tenoristi, perchè sarebbero stati troppo deboli nell'antica proporzione, essendo divisi in due parti distinte. Il contrario avviene pel soprano, perchè l'obbligo di fare una parte di contralto senza aumentare il numero delle voci per conformarsi al bilancio amministrativo dei teatri, fece diminuire il numero dei soprani, e si stabilì la seguente proporzione: 1° sedici soprani; 2° dodici contralti; 3° dieci primi tenori; 4° dieci secondi tenori; 5° dodici bassi. Si scorge che tutto questo non è invariabile, perchè la qualità delle voci ha molta influenza sulle proporzioni. Può darsi che i tenori o i soprani siano troppo forti pei *contralti*, o che i bassi coprano le

voci dei tenori. Generalmente questi ultimi sono i più deboli.

Un cantante la cui voce è di debole timbro può risarcire il proprio difetto in un'aria o duetto colla bontà del suo metodo e del suo gusto; ma in un pezzo d'assieme nulla può star in luogo delle voci sonore. Da voci deboli non si può sperare grand'effetto. All'Opera comica, per esempio, Ponchard e la signora Rigaut erano eccellenti cantanti pel gusto, il metodo ed il brillante vocalizzo, e si facevano ammirare nelle arie, romanze, cavatine e duetti, ma le loro voci mancavano di brio e di forza nei pezzi d'assieme. Questi pezzi sono sempre quelli che producono il maggior effetto al Teatro italiano od all'Opera; ma sulla maggior parte dei teatri lirici di Francia essi sono la parte più debole dell'esecuzione.

Malgrado i progressi che la musica ha fatto fra noi da qualche anno, il pubblico conserva sempre un po' della sua propensione alla canzone, perchè i Francesi sono naturalmente più canzonieri che musici. Le ballate, le romanze, le strofe sono quanto più si applaudisce nelle opere comiche; questo gusto è nello stesso tempo la causa e l'effetto del male da me menzionato. Con quest'abitudine di piccole proporzioni non si pensa punto a quanto vi ha di grandioso nell'arte: la meschinità di un compositore genera la negligenza di una meschina esecuzione; e tutto ciò si oppone allo svolgimento dell'intelligenza musicale del pubblico. Qui, punto non ne dubitiamo, sta il male radicale dell'opera comica francese. Ella non prenderà il posto che deve occupare nell'arte musicale se non quando si sarà fatta una completa ri-

forma del suo sistema, quello della *commedia ad ariette*, e quando ad un'aria ben cantata succederà un quintetto o sestetto simili a quelli che producono tanto effetto nel *Barbiere di Siviglia*, nella *Cenerentola* o nella *Gazza ladra;* e quando gli attori nostri avranno imparato a cantarli coll'assieme, l'estro e la diligenza degl'Italiani. Una simile riforma ebbe luogo all'Opera, e si può arguire dal bene ottenuto ciò che ne profitterebbe l'opera comica.

Vi hanno in Francia eccellenti orchestre; ve ne potrebbero esser di più in grazia degli elementi che si posseggono. Nella sinfonia i musici francesi non hanno rivali, sopratutto per l'estro ed il vigore. Questo estro li trascina solamente qualche volta a dar troppa rapidità ai movimenti vivi, ed è quello che nuoce alla perfezione de' passi particolari; ma risarciscono questo difetto, facile a correggersi, con tante qualità, che danno loro il diritto di occupare il primo posto fra i sinfonisti di tutta Europa, quando appena siano ben diretti. È nota la riputazione fattasi dalle orchestre composte di allievi del Conservatorio negli esercizii di questo stabilimento; la superiorità di quest'orchestra su tutte le altre si fece più incontestabile ne' nuovi concerti della scuola attuale. Questa superiorità è dovuta specialmente al raro talento di Habenek. L'orchestra del Conservatorio di Bruxelles diretta dall'autore di quest'opera, è oggidì una delle migliori dell'Europa, tanto per l'esecuzione delle sinfonie, quanto per l'accompagnamento.

Riguardo all'accompagnamento del canto, si riprovava una volta nell'orchestra del Conservatorio di Parigi, e generalmente in tutte quelle della Fran-

cia, il suonar troppo forte e il negligentare i coloriti; ora non ha più luogo questo difetto. Havvi anzi da qualche anno una delicatezza notevole nel modo di accompagnare delle orchestre dell'Opera-Comica e del Conservatorio di musica. L'orchestra del Teatro italiano ha perduto, è vero, alcun che della sua leggerezza e del suo assieme; ma ciò avviene da particolari circostanze che ponno sparire da un momento all'altro, e che qui sono inutili ad esaminarsi, perchè non hanno rapporto alcuno collo stato attuale dell'arte.

Concedendo alle orchestre qui citate i giusti elogi sull'effetto generale della loro esecuzione, non si può dissimulare che vi sia una gran quantità di diversi coloriti che le medesime negligentano, e che potrebbero procacciare un maggior effetto a questi pezzi. Per esempio, i *piano* ed i *forte* non sono che ben raramente il *maximum* di quello che dovrebbero essere nelle loro diverse gradazioni; gli uni non sono bastantemente dolci, gli altri bastantemente forti. Allorchè il passaggio dall'uno all'altro di questi effetti non si eseguisce per un *crescendo*, bisognerebbe che la loro successione fosse molto più decisa di quello che non lo è per l'ordinario; il che non può aver luogo che portando all'eccesso il carattere di ciascuno di essi. Il *crescendo* ed il *decrescendo* sono anche gradazioni, che lasciano tuttavia molto a desiderare, perchè non si eseguiscono abbastanza gradatamente. Spesso si affretta troppo l'estasi del suono, ed il fine dell'effetto si trova debole e mancante; altre volte quest'estasi si fa troppo sentire, in modo che non si ottiene che un mezzo crescendo, il cui effetto è vago e poco sod-

disfacente; finalmente avviene che il crescendo si eseguisce inegualmente e senza assieme. Tutti questi difetti si notano pure nel *decrescendo*. Un buon direttore li può evitare; un suo gesto, un suo sguardo sono i segni sicuri pei musici: tutto dipende dalla maggiore o minor sensibilità de' suoi organi, dalla sua intelligenza, dal suo sapere.

Una certa svogliataggine naturale fa sì che gli esecutori fanno generalmente poca attenzione al valore reale delle note; raramente si eseguisce questo valore come sta scritto. Per esempio, nei movimenti un po' vivi una semiminima seguita da un aspetto si eseguisce da molti musici come una minima; e ciononostante notabilissima è la diversità per l'effetto, benchè sia indifferente per la misura. Questo genere di errori si moltiplica all'infinito, e se ne fa poco conto; ciò nullameno nuocono molto alla nettezza delle percezioni del pubblico. Per sentire la necessità di astenersene, gli esecutori dovrebbero ricordarsi che essi sono chiamati a dare le idee degli autori senza alcuna modificazione; l'esattezza non è solo un dovere, essa è pure un mezzo assai facile di contribuire, ciascuno per ciò che lo riguarda, ad una perfetta esecuzione.

Le belle tradizioni della scuola francese di violino diedero origine ad un genere di bella esecuzione, ignoto una volta; io voglio parlare della regolarità de' movimenti d'arco, che ora si notano fra tutti quelli che suonano la stessa parte; regolarità che è tale, che su venti violinisti che suonano lo stesso passo, non vi ha la più leggiera diversità nel tempo in cui si tira o si spinge l'arco. Se si esaminano

attentamente tutti questi violinisti, si vedranno tutti gli archi seguire un movimento uniforme, come se il tirare o il sospingere dello stesso fosse indicato con cifre. Il pubblico non nota queste cose, e non deve vederle, ma ne prova a sua insaputa l'effetto; perchè molto diverso è l'accento alla *bietta* e vicino alla sua punta. Ciò che determina il dover tirare o rimandare è dapprima un naturale istinto, ma l'osservazione regola poi quanto ha trovato buono e vantaggioso.

In tutte queste considerazioni vi hanno molte minuzie; ma il buon esito d'un pezzo o d'un'Opera dipende dall'attenzione più o meno scrupolosa che si presta ad esse. Il musico che ama la sua arte non le trascura, perchè vi trova diletto. Tale è il secreto d'una buona esecuzione; amare la musica che si suona o si canta; compiacervisi, occuparsene ad esclusione d'ogni altro oggetto, ed interessarvisi coscienziosamente: ecco quanto cerca l'artista che sente la sua vocazione. Si dice che questa coscienza non accompagna sempre il talento; io credo però che ne è il distintivo. Si contrae l'abitudine d'una scrupolosa attenzione, come quella dell'incuria; tutto dipende dalle circostanze in cui ci troviamo, e dal luogo che occupiamo. Un musico trascurato in provincia diventa celebre artista a Parigi, per ciò solo che si esige maggiormente da lui. Quello che avviene per gl'individui, avviene anche nelle numerose riunioni. Un'orchestra è eccellente; datela ad un inabile direttore, in poco tempo diventerà una delle più cattive che si possano sentire. Si ha più di un esempio di tali metamorfosi.

Un'ultima osservazione su ciò che concerne l'ese-

cuzione. È cosa rara che un autore sia soddisfatto del modo con cui si eseguisce la sua Opera; quasi mai sono completamente sentite le sue sensazioni; ne avviene dunque che raramente s'intenda la musica in tutta la sua potenza. Quando un compositore dice di essere soddisfatto, non è che relativamente, e nella persuasione che non potrebbe ottenere di più. Vi sono ciononostante momenti d'inspirazione, in cui gli esecutori vanno al di là del pensiero del compositore: allora la musica ha raggiunto il più alto grado di sua potenza; ma tali circostanze sono ben rare.

---

Digitized by Google

# SEZIONE QUARTA.

**Del modo con cui si analizzano le sensazioni prodotte dalla musica, per poter giudicare di questa.**

---

## CAPITOLO XXI.

*Dei pregiudizii degl'ignoranti e dei dotti in musica.*

Nell'ignoranza delle arti vi ha più di un grado. Il primo è incurabile; ed è quello che consiste nella ripugnanza che inspirano: ed è il più raro. Gl'individui nati da oscure classi e lontani dal soggiorno delle città sono al secondo grado; la loro ignoranza è assoluta, ma il loro rapporto negativo colle arti non può essere che istantaneo, e non suppone necessariamente avversione per loro. Al terzo grado sta il popolo delle città, che non può a meno di trovarsi in contatto cogli effetti della musica, della pittura ed architettura, ma che non vi presta se non leggera attenzione, e non ne nota gli errori, nè le bellezze, benchè finisca col ricavarne inavvertiti piaceri. La gente di mondo, tutti quelli che una liberale educazione ed una buona posizione mettono in condizione di veder molti quadri, di sentir spesso musica, non acquistano precisamente il sapere, ma pervengono ad avere il sentire esercitato, che fino ad un certo punto tiene loro luogo d'istruzione.

Se si eccettuano gl'individui della seconda classe, che non hanno occasione di uscir dalla loro pretta ignoranza per le cose che non hanno rapporto coi loro bisogni, nelle altre categorie non si troveranno che persone le quali ostenteranno il loro giudizio sulle sensazioni che ricevono dalle arti, dichiarandole eguali per tutti, quasi possedessero lumi necessarii per isviluppare ed appoggiare la loro opinione. Notate che niuno dice: *questo mi piace*, o *mi dispiace*; si crede meglio e più decoroso il dire spiattellatamente: *questo è buono*, o *questo val niente*. Perfino fra gli esseri bastantemente mal organizzati per essere insensibili a queste arti che la natura ci ha dato onde addolcire le nostre pene, havvene di quelli i quali hanno il loro modo di pensare sopra oggetti di cui non si compiacciono, e lo pronunciano con tutta sicurezza. Essi non dissimulano che il loro stato normale presenti alcun che di incompleto ed umiliante, ma si vendicano disprezzando oltre modo le cose che non sono della loro capacità, ed anche quelle per le quali sono sensibili. Rispetto al popolo, egli ha pure il suo giudizio, e lo esprime nel suo modo. Non sono punto le delicatezze dell'arte che lo commuovono; egli di queste non conosce che le parti meno gentili. Per esempio, la più o meno esatta imitazione degli oggetti materiali è presso a poco quella che ammira nella pittura; quel che loda in una statua è l'esser essa di marmo; ciò che desidera nella musica sono le canzoni, le arie da ballo. Con queste due classi d'individui non si discute guari; le persone illuminate si ridono della prima, e sdegnano la seconda. Le discussioni non

hanno luogo che fra le persone sensibili e ben allevate, le quali prendono i propri pregiudizii per proprie opinioni, e queste per verità.

Chiunque cessi di aver buona salute, non ha bisogno di sapere il nome, nè la causa della sua malattia, per essere certo che questa esiste; l'avverte abbastanza la sensazione del male. È lo stesso della musica. Non è per niente necessario di sapere come la si scriva, nè come la si componga, per avere la convinzione del piacere o della noia che fa provare. Ma se fa d'uopo di avere studiato la medicina, veduti molti malati, frequentati gli ospitali, e perfezionato, coll'osservazione e paragone, la propria attitudine per riconoscere i sintomi delle malattie, per decidere della loro gravità e de' rimedii che vi si ponno recare, si deve pure convenire che non è meno necessario di avere imparati gli elementi dell'arte musicale, di avere studiati tutti i suoi espedienti, le varietà delle sue forme, e di saper discernere gli errori dell'armonia, del ritmo e della melodia per essere in istato di dare un giudizio sul merito di una composizione. Nello stesso modo che ci limitiamo ad annunciare la malattia con dire *Io soffro*, così si deve dire solamente: *Questa musica mi piace*, o *non mi piace*.

Si sarebbe meno disposti a dare in modo decisivo il proprio avviso sulla musica, se si notasse come cangiamo più volte di parere nel corso della vita. Mi si mostri uno, il quale non abbia abiurato alle sue prime ammirazioni per darsi a delle nuove, e che non sia in procinto di rinunciare a queste per cose che prima gli erano antipatiche. Quanti forsennati

partigiani delle opere di Gretry, che prima ripudiavano con orrore le brillanti innovazioni rossiniane, in seguito dimenticarono le loro vecchie predilezioni e le loro nuove antipatie al punto di diventare i più ardenti difensori del rossinismo! Come potrebb'egli essere altrimenti? Le arti appartengono alla perfettibilità umana, e debbono seguirne l'andamento progressivo: le cose e gli avvenimenti cambiano: si è dunque obbligati del pari a mutare idee. D'altronde l'educazione più o meno finita, l'abitudine d'intendere certe cose e l'ignoranza in cui si è rispetto a certe altre, debbono modificare le opinioni ed il modo di sentire. Si vede adunque che a torto si giudica in modo sì positivo come lo si fa abitualmente, poichè si è sempre esposti a contraddirsi. Generalmente l'uomo è troppo corrivo nelle sue conclusioni.

Gli artisti, e gli addottrinati in musica od in pittura non sono meno esenti da prevenzioni e pregiudizii che gl'ignoranti: queste prevenzioni e questi pregiudizii sono però di un'altra specie. Ella è cosa assai generale udire i musici a sostenere con serietà, che essi unicamente hanno il diritto non solo di giudicare la musica, ma anche di compiacervisi. Strano acciecamento che fa credere di onorare l'arte propria, limitandone la potenza! E che sarebbero la pittura e la musica, se queste arti non fossero che una lingua misteriosa, non conoscibile, fuorchè dopo essersi iniziato nei loro segni geroglifici? Appena meriterebbero che si fossero studiate. Se la musica è degna di occupare la vita di un artista da natura favorito, è perchè questa agisce quasi universal-

mente, ed in diversi modi, benchè sempre vagamente. Se la sua azione si limitasse ad interessare soltanto un piccol numero di individui, ove sarebbe la ricompensa de' lunghi studj e delle più lunghe fatiche? Altra cosa è sentire, altra giudicare. Sentire è la vocazione dell'intiera specie umana; giudicare appartiene agli uomini d'abilità.

Ma non bisogna che questi si persuadano che i loro giudizii siano sempre irreprensibili; l'amor proprio ferito, l'opposizione d'interesse, le inimicizie, le prevenzioni di educazione e di nazione sono cause che spesso rendono i giudizii viziosi. L'ignoranza è almeno esente da queste debolezze, per cui gli artisti e gli eruditi non hanno bastante cautela. Vi sono tanti esempi di errori causati da esse, che sempre si dovrebbe astenersi di giudicare prima di avere esaminato la propria coscienza, e di avere allontanato dal proprio cuore e dal proprio spirito tutto ciò che può paralizzare l'opera dell'intelligenza. Quante palinodie si eviterebbero con questa prudenza!

Vi ha una classe intermedia fra l'uomo che si abbandona semplicemente a sensazioni affinate dall'educazione e l'artista filosofo: ed è quella che si potrebbe chiamare *de' giudicatori*. Sono ordinariamente i saccenti in letteratura che s'incaricano di questa missione, benchè essi non ne siano più capaci di qualunque persona i cui sensi si perfezionarono coll'abitudine d'intendere o di vedere. Al piglio di tutta certezza con cui essi danno ogni mattino le loro teorie musicali nei giornali, si potrebbero prendere per artisti sperimentati, se i loro moltiplici anacronismi non mostrassero ad ogni momento la loro

ignoranza sullo scopo, sui mezzi e sui procedimenti dell'arte. Il bello si è che le loro opinioni sono compiutamente cambiate da venti anni, e il loro linguaggio è superbo, come se avessero avuto una dottrina invariabile. Prima che Rossini fosse conosciuto in Francia, prima di essere egli giunto ad un sì alto grado, non si cessava di gridare contro la scienza attribuita alla musica, cioè contro l'armonia, contro lo sfoggio dell'istrumentazione che brillava a discapito della melodia e della *verità drammatica*, e spandevansi a tale riguardo maggiori errori che parole. Oggidì tutto è cambiato; i giornali scienziati presero la musica di Rossini per musica scientifica, e d'allora in poi non si fece che affettare un linguaggio teorico di cui non si comprendono gli elementi. Non si parla d'altro che delle *forme dell'orchestra*, di *modulazioni*, di *strette*, ecc.; e su di ciò si stabilirono sistemi di musica così assennati quanto lo furono i precedenti. La sola diversità che io vi trovo si è, che in luogo di proclamare opinioni che si pretendono principii generali, fecesi una specie di poetica di circostanza che si applica secondo il caso e gl'individui: in questo modo si crede evitare le contraddizioni. Ma le prevenzioni favorevoli o contrarie, le sollecitudini, gli odii, e le condiscendenze hanno tanta influenza sui giudizii già guasti dall'ignoranza, che se si paragona quanto si è scritto su di un'Opera nuova nei diversi fogli quotidiani o periodici, vi si trova il pro e il contra su tutte le quistioni. Quello che l'uno approva, l'altro biasima, e viceversa; in modo che l'amor proprio di un autore è sempre soddisfatto e ferito nel medesimo tempo, se egli è ba-

stantemente pazzo da dare qualche importanza a simili inezie.

Il parlare di quello che non si conosce è mania di tutti, perchè niuno vuol aver l'apparenza d'ignorare qualsiasi cosa. Questo si scorge in politica, in letteratura, nelle scienze, e sopratutto nelle belle arti. Le sciocchezze che si dicono su tutto ciò nelle conversazioni sociali, non fanno un gran male, perchè fuggitive son le parole, e non lasciano grandi traccie; ma i giornali acquistarono tanta influenza sulle idee di ogni genere, che le sciocchezze ivi contenute non sono senza nocumento; esse falsano tanto più l'opinione, in quanto che la maggior parte degli oziosi vi prestano ciecamente fede, e in quanto che le stesse penetrano dappertutto. Bisogna però confessare che da qualche tempo si è scorta la necessità di dividere la redazione degli scritti periodici fra gli uomini che per le loro speciali cognizioni sono in grado di parlare convenientemente delle cose; dal che già si rileva che si diffondono nel mondo idee più giuste delle cose, e che se ne parla meglio.

---

## CAPITOLO XXII.

### *Del poetico nella musica.*

Se nella musica non vi avesse che un principio di sensazione vaga, fondato soltanto su di un rapporto di convenienza fra i suoni, avente per unico risultamento di agire più o meno piacevolmente sull'orecchio,

Digitized by Google

pratutto nell'Opera. Arie e poi arie componevano allora tutto il tempo di uno spettacolo di parecchie ore. Egli è di questa musica pretesasi drammatica, che si disse essere ella un *concerto* a cui serviva il *dramma di pretesto*. L'arte vi aveva fatti miglioramenti, ma non aveva ancora raggiunto il suo scopo. Quella musica intanto piaceva all'orecchio, ma nulla più, epperò non adempiva fuorchè ad una delle sue condizioni.

Nella seconda metà del secolo decimottavo le idee si rivolsero alla verità della declamazione; si volle allora che la musica fosse una lingua, e che il canto fosse sagrificato al recitativo. In sè questo era buono; ma a forza di cercare la verità di tale linguaggio, non si curò più che una delle forme musicali, si trascurarono le altre, ed in luogo di Opere, si ebbe quanto dicesi *tragedia lirica*. In questa rivoluzione l'arte aveva evidentemente cambiato l'oggetto; tale oggetto non era più possibile chiamarsi il piacere dell'orecchio, voleasi che fosse quello dello spirito; perchè il principio fondamentale del nuovo genere, e che non ammetteva opposizione, era questo: *verità*. Ora è chiaro che la verità non è ciò che possa piacere all'orecchio: il solo spirito gode di essa. Fortunatamente Gluck, che mise in voga questo sistema, era più uomo di genio che filosofo; nel cercare questa verità, godimento dello spirito, trovò l'*espressione vera*, che è quella del cuore. Allora l'arte si trovò più vicina al suo scopo.

Una volta convenuto che la verità è il principio della musica come di tutte le arti, si volle essere sempre vero. La musica è suscettibile d'imitare certi

effetti, come il movimento delle onde, la tempesta, i garriti degli uccelli, ecc., se ne conchiuse che è essenzialmente *imitativa*, e non si avvertì che questa facoltà d'imitare non è che un solo de' casi particolari delle sue funzioni; non si pose mente che ella soddisfa viemmeglio quando esprime le passioni, il dolore, la gioia, in una parola le diverse emozioni dell'animo. Mille esempi avrebber dovuto mostrare che la musica è un'arte di espressione, invece ciascuno si abbandonò al proprio capriccio.

Esprimere, nel più esteso senso, significa far sensibili le idee semplici o complesse, e le affezioni dell'animo. La musica non è guari suscettibile che della trasmissione di questi ultimi: ciò nondimeno essa non è a ciò solo limitata, come lo vedremo in seguito.

Quando si disse che la musica esprime le affezioni dell'animo, non si pretese farla capace di render conto di quello che prova un tale od un tal altro individuo: essa fa di più; commove l'uditore, dà origine ad impressioni di melanconia o di gioia, ed esercita su di lui una specie di potenza magnetica per mezzo della quale lo pone in rapporto cogli esseri sensibili esteriori. La musica non è dunque soltanto un'arte di espressione, è anche l'arte di commovere. Essa non esprime che in quanto commove, ed è ciò appunto che la distingue dalle lingue, le quali non ponno esprimere se non per lo spirito. Questa distinzione fa mostra in che consista l'errore di chi credette esser ella una lingua analoga a qualunque altra.

La musica commove indipendentemente da qualsiasi straniero soccorso: la parola, i gesti nulla ag-

giungono alla sua potenza, rischiarano soltanto lo spirito sugli oggetti della sua espressione. So che mi si obbietterà la forza che riceve l'espressione musicale da una pronunzia netta e bene articolata; ma qui bisogna distinguere. Se si tratta di una parola, di un'esclamazione che dipingono un sentimento vivo od una sensazione profonda, l'accento adoperato dal cantante nel pronunziare diventa un mezzo di espressione assai vivo; mezzo che basta a commuovere l'uditore e che per conseguenza attenua l'azione della musica: perchè noi non siamo organizzati in modo da percepire parecchie sensazioni in una volta collo stesso senso: un effetto non si può manifestare in noi che a discapito di un altro. La potenza delle parole nella musica, di cui favello, si nota sopratutto nel recitativo. Là vi ha un'alternativa di vittorie riportate dalle parole e dalla musica; è quasi sempre nei ritornelli che questa riprende il suo impero.

Se i versi che servono di base alla musica non hanno per oggetto uno di que' vivi e profondi sentimenti, che alcune parole dipingono; se hanno bisogno di lunghi sviluppi; la musica riprende tutta la sua superiorità; allora, come testè dissi, le parole non servono che a rischiarare lo spirito. Appena sia desso iniziato, queste parole diventano inutili per l'espressione, e non servono più che a facilitare l'articolazione della voce. La musica domina, e non si ascolta più quella serie di sillabe che oscilla nell'aria senza indirizzarsi all'uditore. Ciò dimostra che il rimprovero qualche volta fatto ai compositori di troppo ripetere le parole non ha alcun fondamento,

mentre le ripetizioni hanno per iscopo di dare alla musica il tempo di passare per tutti i gradi della passione, che è il punto importante. Si noti che, parlando dell'effetto della musica sull'uditore in tale circostanza, suppongo i sensi di questi abbastanza esercitati per comprendere le intenzioni del musico, e capaci di trasmetterle al proprio animo.

Da tutto ciò si ponno trarre diverse conseguenze: la prima è che ciò che comunemente si chiama l'*espressione delle parole* non è per nulla il punto essenziale della musica. Mi spiego; ciò che il poeta lirico mette in bocca a personaggi del suo dramma è la manifestazione di quanto provano, ma delle due cose l'una; o questi personaggi risentono una passione che vuolsi partecipare all'uditore, o sono in pericolo, e vuolsi riclamare pietà per essi. Nell'uno e nell'altro caso bisogna commovere; ora di tutte le arti la più potente per ciò conseguire è la musica. Le parole non gli ponno prestare che un debole soccorso; basta che il pubblico conosca la situazione delle cose. Se al contrario si tratta di uno stato misto in cui l'animo non trovisi inerte, benchè vivamente commosso, la musica si mette in armonia con esse per mezzo di soavi e vaghe cantilene, di ricchezza d'accompagnamenti e di novità armoniche producenti in complesso delle sensazioni anzichè delle emozioni. In questo caso l'azione delle parole è più debole ancora. Finalmente se la musica bisogna che sia l'interprete delle argute parole, degli scherzi e delle facezie, è evidente come a ciò debb'essere del tutto inetta. Se il musico vuole che abbia la sua parte lo spirito del poeta, egli appare, a così dire, per tosto disparire; ei allora di-

venta debole e reticente; ed ostinandosi a mettervi dell'arte propria, riesce a farsi importuno.

Io prevedo delle obiezioni, giacchè queste mie idee non sono quasi conformi alle più comunemente ricevute. Proviamoci ad andarvi incontro ed a combatterle.

« Gretry, si dirà, Gretry, l'idolo de' Francesi per « quasi sessant'anni, fu precisamente celebre per que« sta facoltà che voi rifiutate all'arte sua, quella di « esprimere parole. Egli pose spesso maggiore spi« rito nella sua musica che il poeta ne' suoi versi, « ed è sopratutto con ciò che si fece un'assai bril« lante celebrità ». Distinguiamo. Gretry, benchè debole armonista e mediocre musico, ebbe dalla natura il dono d'inventare bei canti di molta sensibilità musicale e maggior spirito di quello che non lo dimostrino i suoi libri. Quello che ora resta di lui, quello che i conoscitori ammireranno ancora quando i progressi dell'arte e della moda avranno fatto per sempre scomparire le sue opere dalla scena, sono le sue melodie, vere ispirazioni di un genio creatore, e quella sensibilità che gli faceva trovare accenti per tutte le passioni. Quanto allo spirito che ei si credeva avere, e che consiste nel far risaltare una parola, nel cercare inflessioni comiche, nel sacrificare la frase od il periodo musicale per non nuocere alla rapidità del dialogo, è forse qualche cosa di buonissimo in un certo sistema, ma non è musica. Questo piaceva una volta a spettatori francesi, che non cercavano che il divertimento nelle loro opere comiche, ed i cui organi non erano per niente disposti ad intendere altra cosa; ma nell'epoca stessa

in cui Gretry scriveva, gli altri popoli d'Europa intravedevano nella musica un più nobile scopo che quello di avvicinarsi alla parola, e indebolendo se stessa, rendersi serva di questa. « Tu parli troppo se canti, tu « canti troppo se parli », diceva Giulio Cesare ad un certo professore di declamazione, che voleva far servir la musica a secondare le parole: questa critica è applicabile a tutti i musici che ebbero la debolezza di lasciarsi dirigere da persone letterate, gelosi della gloria dei loro emistichii, e che si persuadevano essere i loro versi quanto di più importante s'addica ad un'Opera.

Non è che si debba bandire lo spirito delle parole destinate alla musica, e neppure la cooperazione del musico; le migliori opere italiane, francesi e tedesche offrono passi in cui l'intonazione musicale favorisce felicemente la parola; basta il ricordarsi che questo non è l'oggetto principale della musica. Altronde i passi in cui la musica partecipa dell'effetto della parola sono sempre di corta durata. Il musico non fa mai brillare il poeta senza stornare l'attenzione dalla sua musica.

Si dirà ancora che vi sono molti pezzi di opere comiche in cui la precipitata articolazione delle parole produce un buon effetto; mi si potranno anche citare narrazioni che permisero d'essere tradotte in buona musica da uomini di genio; questo merita di essere esaminato.

Le opere buffe italiane sono piene di pezzi che si dicono *nota e parola*; vivo è il loro effetto, robusto, spiritoso, ma non bisogna lasciarsi illudere: in questi pezzi la qualità delle idee musicali è meno

importante che il ritmo. Le opere di Fioravanti sono piene di queste cose, il cui effetto è perfetto, benchè i pensieri del musico siano comuni; egli è che il ritmo trovasi eccellente. Questo ritmo è tutto quello che si nota. La disposizione più o meno comica delle parole ne attira l'attenzione, e si finisce per pensare appena alla musica, la quale resta un accessorio. Notate altronde che il buffonesco accento dell'attore ed i suoi lazzi contribuiscono molto all'effetto di questi pezzi. Tutto ciò è bene se collocato in debito luogo; ma, ripeto, la musica quivi fa soltanto una parte secondaria.

In quanto alle narrazioni, sono elleno di due specie. Nella prima specie il compositore non volendo mettere ostacolo all'articolazione delle parole, evita di dare alla voce la frase melodica, pone l'interesse dell'orchestra su di un tema caratteristico, e non accompagna la voce che con un accordo quasi monotono per lasciare intendere distintamente quel che dice l'autore. In questo caso l'effetto per gli uditori di orecchio esercitato è complesso, e la loro attenzione si divide fra la scena e la musica; gli altri non intendono che le parole, o poco o niente la musica.

L'altro modo di trattare la narrazione consiste nel non prendere dal soggetto che il suo carattere gaio o tristo, tranquillo o animato, e nel fare un pezzo di musica in cui le parole non hanno che un'azione secondaria, mentre che l'attenzione si porta sul lavoro del musico; tale è l'aria ammirabile *Pria che spunti* del *Matrimonio segreto*.

In qualunque modo si consideri l'unione della musica alle parole, si scorge che non può uscire da

quest'alternativa: o la musica domina le parole, o le parole dominano la musica. Non vi ha divisione di sorta fra di loro, a meno che esse non sieno abbastanza deboli perchè si possa restare indifferente fra l'una e le altre. La musica che commove esprime situazioni e non parole: quando si fanno notare queste ultime, l'altra non è più che un accessorio: nel primo caso è commosso l'animo; nel secondo è preoccupato lo spirito. L'una e l'altra cosa sono buone, quando adoperate a proposito, perchè non è dato all'uomo di essere continuamente commosso; le emozioni faticano; vi abbisogna adunque il riposo, e sopratutto la varietà in ogni nostro modo di esistere.

Nulla prova meglio la facoltà di commovere che possiede la musica indipendentemente dalla parola, che gli effetti prodotti dalla musica istrumentale. Per verità questi effetti non hanno luogo che per le persone di buona educazione; ma ciò nulla conchiude contro questa proposizione, perchè le nostre idee non si sviluppano senza educazione. Qual è l'uomo, per poco iniziato in quest'arte, che non sia stato commosso dagli accenti appassionati della sinfonia in *sol* minore di Mozart? Chi è quegli che non abbia provata elevatezza nelle sue idee pel grandioso della marcia della sinfonia in *do* minore di Beethoven? Si potrebbero citare mille esempi di simil fatta.

Ma, si dirà, la natura di queste emozioni è vaga e non ha oggetto determinato. Senza dubbio; è precisamente per ciò che esse fanno tanta impressione su noi. Meno è evidente l'oggetto, meno è lo spirito occupato, e più commosso è l'animo perchè nulla lo distrae da ciò che prova. Le nostre percezioni s'indeboli-

scono per la loro moltiplicità: quanto più sono semplici tanto più sono sensibili.

Perdiamo l'abitudine di paragonare quello che non ha analogia di sorta, e di volere che tutte le arti agiscano nello stesso modo. La poesia ha sempre un oggetto di cui lo spirito s'impadronisce prima che ne sia commosso il cuore: la pittura non ha effetto se non in quanto ci presenta con verità le scene o gli oggetti che vuol riprodurre, affascinando la nostra convinzione. Nulla si chiede di tutto questo alla musica; ch' ella ci commova, ecco tutto. — Ma su qual soggetto? — Poco m' importa. — Con quali mezzi? — Io l'ignoro; anzi non me ne curo.

Si dirà che quest'arte sarebbe ridotta a non essere che un piacere dei sensi. Se fosse così? sarebbe un errore. Come l'amore, essa ha un'azione fisica ed una morale. Spesso si ebbe l'idea di paragonare la musica a qualche cosa, e nessuno ha pensato alla sola passione; i cui sintomi ed effetti sono analoghi a' suoi. Come l'amore, essa ha le sue dolcezze voluttuose, i suoi trasporti appassionati, la sua gioia, il suo dolore, la sua esaltazione, la sua vaghezza, quella vaghezza deliziosa che non offre alcuna idea determinata, ma che non ne esclude alcuna. Dal non volgersi allo spirito non ne segue che si limiti a soddisfare l'orecchio, perchè l'orecchio non è che l'organo, e l'animo è il soggetto. La musica da sè sola non ha i mezzi d'esprimere le gradazioni di forti passioni, come la collera, la gelosia e la disperazione; i suoi accenti ne sono foggiati, ma nulla hanno di positivo.

È proprio delle parole l'istruire l'uditore; istruito ch'egli sia, la musica basta, perchè commuove. Il

musico non deve dunque perdere il suo tempo nel cercare gli effetti di gradazioni che non ha potere di esprimere. Tutti i consigli di Gretry su questo riguardo, nei suoi *Saggi sulla musica*, sono illusorii.

I principii poetici e filosofici della musica sono assai vaghi o difficili ad afferrarsi, più difficili ancora a rappresentarsi con evidenza: in qualunque modo si considerino, si verrà a questa conclusione, che la musica non è nè un'arte d'imitazione, nè una lingua, ma l'arte di esprimere o piuttosto di commovere.

Ciò posto, è evidente che gli entusiasti di una tale o tal'altra maniera, di una tale o tal'altra scuola, di un tale o tal altro genere, non comprendono lo scopo della musica. Le preferenze che certe persone manifestano per la melodia o per l'armonia, o pei mezzi semplici, o per le modulazioni ricercate o moltiplicate, sono tanti errori coi quali si pretende limitare l'azione dell'arte che ha bisogno di tutte queste cose e di molte altre. Gluck credeva necessario di legare sì bene il recitativo alle arie che non si potesse quasi ravvisare ove queste avessero principio. Il risultato del suo sistema doveva essere una monotonia, la quale forse ha fatto invecchiare troppo presto i suoi capi d'opera drammatici: qualche anno dopo si riconobbe che l'effetto dei pezzi ci guadagna dall'avvertire il luogo ove cominciano, perchè l'attenzione dell'uditore è più grande, epperò si cercò separarli, per quanto fu possibile, dal recitativo. Con ciò non si fece che ricominciare quello che si praticava prima della rivolazione cagionata nella musica drammatica dal gran musico testè nominato. Ma perchè la moda cangiò, non bisogna credere che il sistema di Gluck fosse

Digitized by Google

assolutamente cattivo; tranne la monotonia, vi ha in questo sistema una vivacità d'espressione la cui applicazione può essere eccellente in molte circostanze, ed appartiene al vero dominio dell'arte. La semplicità d'istrumentazione diede luogo ad una ricchezza che qualche volta sente della profusione: fa egli d'uopo condannare l'una o l'altra? No; perchè vi sono certe situazioni che richieggono semplicità, ed altre che esigono un maggior sviluppo di mezzi. Finalmente tutti i compositori dell'antica scuola considerarono il lusso delle fioriture come distruttivo dell'espressione drammatica: nella nostra musica moderna, al contrario, si moltiplicano sino all'eccesso. I partigiani dell'antica tragedia lirica dicono che quest'ultimo metodo è ridicolo, perchè spesso in opposizione coi sentimenti da cui sono i personaggi animati; e gli amatori della nuova musica dicono gotica quella che non è arricchita da quelle brillanti fantasie. Gli uni e gli altri hanno torto; i primi, perchè la musica debbe avere momenti di riposo, e non può sempre esprimere o commovere; gli altri, perchè vi ha tale situazione in cui non si potrebbero adoperare i passi, i trilli, i gruppetti e le cadenze senza distruggere tutto il principio di verità. Rossini, che nella sua musica moltiplicò tutte sifatte cose più di quello che non si fosse fatto fino a' suoi dì, mostrò come sapesse ad esse rinunciare quando è necessario, particolarmente nel bel terzetto del *Guglielmo Tell*. In una parola, il commuovere l'animo o piacere all'orecchio essendo lo scopo, tutti i mezzi son buoni per giungere a questo: non si tratta che di adoperarli a proposito. Io non conosco alcun si-

stema, alcun procedimento che non possa avere il suo effetto: il vantaggio che ne nascerebbe, non rigettandone alcuno, sarebbe quello di ottenere una varietà che non s'incontra in qualunque epoca della storia dell'arte, perchè si fu sempre troppo ligio ad un tale o tal altro sistema, escluso ogni altro.

Rispetto alla musica istrumentale il campo è ancora più esteso, perchè l'oggetto è più vago. Per riuscirvi o giudicarne, è indispensabile il preservarsi anche da quelle tendenze od avversioni che hanno origine soltanto da' nostri pregiudizii. Scienza ci vuole, dicono gli uni; grazia sopratutto, dicono gli altri. — Io amo il brillante ed i passi di rapide note. — Io le detesto. — Viva la saggia e pura musica di Haydn! — No; viva la penetrante passione di Mozart! Eh no; viva l'estro originale di Beethoven! Che vuol dir tutto ciò? forse che ciascuno di questi grandi artisti aprendo nuove strade abbia avuto minor o maggior merito degli altri? o perchè ve ne ha uno che venne l'ultimo, e che fece cose di cui prima non si sentiva il bisogno, è egli necessario conchiuderne che egli solo ha conosciuto il vero oggetto dell'arte? Non volete che un sol genere? voi sarete presto annoiati di ciò che prima sarà stato vostra delizia. Verrà un'altra novità che porrà in obblio l'oggetto delle vostre affezioni, ed in questo modo l'arte musicale sarà come Saturno, che divorava i suoi figli. Progredendo senza fine verso uno scopo che non si otterrà mai, si perderà per sempre il ricordo delle vie seguite. Quale stravaganza è il non credere che a se stesso, ed immaginarsi che si abbiano sensi

più perfezionati ed un più sano giudizio di quelli che ci precedettero!

Come si sente diversamente, si giudichi diversamente; ecco tutto. Le circostanze, l'educazione, e particolarmente i pregiudizii ci assediano in tutto e per tutto, ed è la prepotente influenza loro che prendiamo siccome effetti di una ragione superiore. Ancora una volta, nulla rigettiamo di quanto è a nostra disposizione; usiamo di tutto e a proposito, e saremo ricchi.

Per godere delle bellezze passate di moda, e per sentirne il merito, poniamoci nella posizione in cui era l'autore allorchè scrisse l'opera: sovveniamoci de' suoi antecedenti, dipingiamoci lo spirito de' suoi contemporanei, e dimentichiamo per un istante le nostre idee abituali: noi saremo maravigliati di essere divenuti sensibili a cose di cui non avremmo potuto riconoscere il merito se ci fossimo ostinati a prendere per oggetto di paragone le produzioni che sono più in rapporto collo stato avanzato dell'arte e delle nostre tendenze. Per esempio, se si vuol giudicare del merito di Haydn, e di quello che fece pel progresso della musica, si faccia suonare una sinfonia di Van Malder o di Stamitz, od un quartetto di Davaux o di Cambini, e si vedrà un genio di primo ordine creare in certo modo tutti gli espedienti di cui si servono oggidì i compositori. Vengasi poscia a Beethoven, per paragonarlo al padre della sinfonia; si esamini le qualità che brillano nelle opere dell'uno e dell'altro, e si vedrà che se Beethoven la vince sopra Haydn per l'arditezza degli effetti, gli è bene inferiore sotto l'aspetto della purezza di

concepimento e di disegno. Si vedrà Haydn sviluppare con un'arte infinita idee spesso mediocri, e trarne meravigliose forme di eleganza e maestà, mentre nelle produzioni di Beethoven si noterà un primo abbozzo meraviglioso e pensieri giganteschi, che a forza di sviluppi attinti in una vaga fantasia, perdono spesso nel progredire il loro effetto, e finiscono col far rincrescere che l'autore non abbia finito più presto.

Per mezzo di questa saggia direzione delle proprie impressioni, ciascuno verrà a svincolarsi da' suoi pregiudizii e dalle sue tendenze esclusive; l'arte ed i piaceri che procura vi avranno guadagnato. Gli artisti illustri hanno un vantaggio incontestabile sul resto degli uomini: il compiacimento cioè di gustar la musica degli uomini sommi di tutte le epoche e di tutti i sistemi, mentre che gli altri non ammettono che la musica in voga, e non comprendono che quella. I primi non cercano nella musica antica che le qualità che sono di sua essenza; ma gli altri non ritrovando in essa le loro abituali sensazioni, s'immaginano che essa non ne possa dare di alcuna specie. Sono a compiangersi gli uomini che pongono per tal modo sì angusti limiti ai loro piaceri, e che non tentano nemmeno d'ingrandirne il campo: è probabile che diminuiranno di numero quando i compositori avranno compreso che tutti gli stili con tutti i loro mezzi son buoni ad adoperarsi, e quando si saranno determinati a rifare nelle proprie opere la storia delle metamorfosi dell'arte loro.

—

## CAPITOLO XXIII.

*Dell'analisi delle sensazioni prodotte dalla musica.*

Io penso che ascoltando musica, chi non ha studiato quest'arte e ignora i suoi procedimenti, riceva soltanto una semplice sensazione. Per esso un coro composto di gran numero di voci non è che una voce potente, un'orchestra non è che un grande strumento. Egli non intende accordi, non armonia, non melodia; nessun flauto, nessun violino; intende musica, ecco tutto.

A misura però che quest'uomo ascolta, si complicano le sue sensazioni. L'educazione del suo orecchio progredisce insensibilmente; egli finisce col discernere il canto dall'accompagnamento, e si forma idee di melodia ed armonia. Se i suoi organi sono perfetti, egli giungerà al punto di distinguere la differenza di sonorità degli strumenti che compongono l'orchestra, ed a riconoscere nelle sensazioni che riceverà dalla musica quanto appartiene alla composizione, e quanto è effetto del talento degli esecutori. L'espressione più o meno felice delle parole, le convenienze drammatiche e gli effetti del ritmo sono eziandio cose sulle quali egli imparerà a formare de' giudizii; il suo orecchio non sarà insensibile nè alla mancanza di precisione, nè alla mancanza di tempo; ma egli non proverà gli effetti di tutte queste cose che per istinto e per l'abitudine di paragonare le sue sensazioni. Giunto a questo punto, egli diventa ciò che sono tutti gli uomini ben

educati che s'incontrano in sale da spettacoli; il pubblico istrutto, che fa la riputazione degli artisti, non sa più di ciò, e non può portar più innanzi le sue analisi. Nell'armonia, questo pubblico non intende accordi; una frase che a lui si mostra accompagnata in diversi modi è sempre la stessa frase. Le delicate gradazioni di forma che compongono una gran parte del merito di una composizione, per lui non esistono affatto; egli risente meno degli artisti gli errori di una incorretta composizione; e del pari è meno toccato delle bellezze della perfezione.

Non havvi adunque alcun mezzo di oltrepassare questa percezione incompleta dell'effetto de' suoni a meno di farsi iniziare nella scienza della musica? fa egli assolutamente mestieri di fare un lungo e fastidioso studio dei principii e procedimenti di questa scienza per gustarne gli effetti? Se parlo da artista risponderò di sì, e dirò con orgoglio che per me si danno certi piaceri nella musica che mai non saranno il retaggio delle persone incolte; anzi dirò che per me sono dessi i più vivi, onde fare risaltare la mia superiorità in cotesto sapere speciale.

Ma non è per questo che io mi accinsi a scrivere questo libro. Il mio scopo è d'indicare i mezzi di aumentare i piaceri e dirigere i giudizii senza essere obbligato a sottomettersi ad un lungo noviziato, che raramente si ha il tempo e la volontà di fare: vediamo dunque in qual modo si possa supplire, fino ad un certo punto, all'esperienza dell'artista ed al sapere del professore.

Io suppongo che un uditorio sensibile agli accenti della musica assista alla rappresentazione di una

nuova opera, che il nome del compositore gli sia ignoto, e che il genere di musica sia nuovo, e di una tale originalità da turbare le abitudini armoniche e melodiche di codesto uditorio. In questo caso ecco quanto io credo necessario di fare per analizzare la nuova composizione.

Il primo effetto di un celebre nome di artista è di ispirare confidenza e prevenzioni buone; per lo contrario si ha una non so qual diffidenza per un nome sconosciuto, giacchè naturalmente tendiamo a condannare le cose che non conosciamo. Si desidera novità, ma bisogna far subire un giudicio a ciò che è nuovo; per non compromettersi, giacchè si suole avere cose cattive più che cose buone, si crede tantosto più sicuro il condannare che l'approvare. Vi ha maggior sicurezza nelle celebrità; esse dispensano dall'obbligo di annunciare un'opinione generale, ed è pur qualche cosa. D'altronde è quasi certo che si trovano nell'Opera bellezze quasi eguali ai difetti; si può quindi portar giudizii che non compromettono. Queste sono, senza dubbio, le cause delle opinioni prematurate che ogni giorno si odono proferire; queste cose sono le conseguenze dell'organizzazione umana e della società. La prima regola a farsi per procedere all'analisi delle sensazioni che si provano nell'udire un'Opera nuova; è quella dunque di diffidare delle proprie prevenzioni, e di essere convinto che avviene raramente non siamo sul principio dalle medesime ingannati. La difficoltà di non ingannarsi è tanto grande, quanto maggiore è la novità del genere della musica; perchè raramente avviene che l'estrema originalità non molesti sulle prime.

Si ricordino i cattivi giudizii portatisi sulla musica del *Barbiere di Siviglia* alla sua prima rappresentazione, e sulle composizioni di Beethoven quando s'intesero per la prima volta; questi esempi debbon servir di lezione. Si avrà già fatto molto quando si sarà infrenata la precipitanza dei giudizii; perchè costa ben meno sospendere la propria opinione, che disdirsi di quanto si è detto. Quante volte avvenne che si persistesse in questi errori manifesti unicamente perchè eransi già lasciati sfuggir di bocca, e per un interesse d'amor proprio mal inteso!

Altri motivi ne debbono porre in guardia contro le nostre facili prevenzioni per il pro od il contro. Qual musica, per buona che ella sia stata, non può perdere il suo bello in grazia di una cattiva esecuzione? Qual magia non affascinò i sensi quando grandi artisti ne erano gli interpreti? La musica, come esce dalla mente del compositore, è una tavola rasa; l'esecuzione buona o cattiva ne fa qualche cosa o niente.

È altresì una conseguenza della conformazione umana il credere che tutto vada migliorandosi nelle arti e nella letteratura, come nell'industria. Ne risulta che ci crediamo chiamati a rimettere in quistione le vecchie celebrità, ed a giudicarne in ultimo appello. Ma in queste strane sentenze di cassazione, in cui si inclina generalmente a decidere che le passate generazioni ebbero il torto di ammirare le produzioni del loro tempo, non si tien conto della differenza di circostanza, delle forme di moda che loro servono di base, nè delle tradizioni d'esecuzione che andarono perdute. Ciascuno si crede bastantemente

istrutto dopo aver male ascoltato un pezzo in cui si era ben più disposto a cercare la parte ridicola, che ad ascoltare veramente. Quanti giudizii di questa specie! Se ne ebbe un esempio a' dì nostri, a proposito del famoso *Alleluja* di Hændel. Questo bel pezzo, dopo essere stato studiato con attenzione religiosa nell'Istituto Reale di Musica classica diretta dal sig. Choron, vi fu eseguito con una attenzione, che attrasse quella del pubblico, e che fece nascere il più vivo entusiasmo nell'uditorio. Dopo qualche tempo lo stesso pezzo fu dato dalla Società dei concerti nella Scuola Reale di Musica; tutto si doveva aspettare da' cori e dall'orchestra ammirabile di questi concerti; ma la maggior parte degli artisti che ne facevano parte, ammiratori esclusivi di Beethoven e della scuola moderna, non eseguirono il capo d'opera d'Hændel che con prevenzioni sfavorevoli, sbeffeggiando, e senza diligenza; l'opera non fece alcun effetto, e fu detto che questa ammirabile musica era una cianfrusaglia.

Se si può giungere a francarsi da tutte le debolezze che travisano il giudizio e falsano le sensazioni, allora incomincierà realmente l'azione della intelligenza per l'analisi delle sensazioni, e per giudicare della loro natura. La prima cosa che farà d'uopo esaminare sarà l'oggetto del dramma, se, come già dissi, si tratta di un'Opera. Quando sia storico il soggetto, si potrà tantosto riconoscere se la sinfonia è analoga al suo carattere; se il soggetto è fantastico, sarà solamente possibile di giudicare se ella sia piacevole e ben fatta. Ma piacevole, diss'io, è quello che tutto il mondo può giudicare; ben fatto?

ecco il quesito della difficoltà. La buona o cattiva composizione dipende dall'ordine che regna nelle idee. Una sinfonia può esser ricca d'invenzione e mal fatta; perchè se le abbondanti idee non hanno legame fra di loro, esse affaticheranno l'attenzione senza dilettare l'orecchio. Si sa per esperienza che una frase, per quanto possa esser bella, non è compresa per la prima volta dall'uditore. Non è che dopo essere stata parecchie volte ripetuta ch'essa s'imprime nella memoria, e che se ne notano tutte le qualità. Ma se vi hanno in un pezzo molte idee, e se ciascuna di queste è più volte ripetuta, il pezzo riuscirà lunghissimo e cagionerà fatica. Altronde sarebbe difficile il ben ritenere e ben afferrare egualmente molte frasi diverse. Bisogna dunque che in un pezzo non vi siano maggiori idee di quello che nol possano comportare la sua estensione senza affaticare l'attenzione dell'uditorio: d'onde ne segue che un piccol numero di frasi ben disposte e condotte con intelligenza compongono un pezzo ben fatto e facile a comprendersi. D'altra parte se le idee principali di una sinfonia si colorissero sempre allo stesso modo, l'uniformità annoierebbe. La sinfonia dunque sarà tanto meglio fatta, quanto più le idee saranno presentate successivamente con più varie forme di armonia o d'istrumentazione, sicchè termineranno con una brillante perorazione, ove il compositore farà sentire modulazioni inaspettate che avrà riserbate per questo momento finale; perchè se le adoperasse più presto, finirebbe più fiaccamente di quello che avrebbe cominciato; ciò che pur sempre è contrario alla gradazione delle emozioni.

Una volta istrutti di queste cose, se ci diamo la pena di seguitarne le particolarità, finiremo per abituarci a distinguerle prontamente, e per uscire da quell'indeterminato che seco trea l'indecisione. Allora sarà facile formarsi un'opinione di un pezzo di questo genere: Senza dubbio non si giungerà mai, senza essere musico profondo, a discernere nella rapida esecuzione un accordo da un altro; a riconoscere il vantaggio che ne sarebbe emerso facendo uso di una tale armonia in un tal passaggio, in luogo di una tal'altra; a sentir l'eleganza di certi movimenti armonici o gli errori di certi altri; i lunghi studi solo possono dare la prontezza di percezione necessaria per portar giudizii di questo genere: ma si può aumentare i proprii diletti musicali senza pretendere di raggiungere tal punto di cognizioni positive.

Il piacere o la freddezza che si prova ascoltando un'aria, un duetto, un pezzo concertato, od un finale non dipendono sempre dalle qualità della musica; la situazione drammatica entra per molto nell'effetto che questi pezzi producono in noi. Questo effetto è soddisfacente o no secondo che vi ha convenienza o sconvenienza coll'oggetto della scena. Quindi ne viene che certi pezzi piacciono molto in un salone con un semplice accompagnamento di piano, e spiacciono al teatro. Il cattivo effetto di un'aria, di un duetto o di qualunque altro pezzo può derivare da ciò, che il carattere è per niente analogo coll'oggetto della scena, o perchè prolungano troppo una languida situazione, o finalmente perchè un'idea principale e rilevante non ha bastante sviluppo. La prima cura, allorchè si vuol giudicare di un pezzo scenico, sta dunque nel

separare il merito drammatico da quello della musica propriamente detta. È vero che questa musica, per buona che possa essere, non è tale che per quanto è conveniente al posto che occupa: ma ciò a nulla conchiude per sentenziare il merito del compositore; perchè vi hanno musici di genio che non sono nati per iscrivere musica da scena, benchè siano capaci di produrre belle cose in un altro genere; mentre ve ne hanno poi altri le cui idee sono comuni, benchè conoscano assai bene le convenienze della scena. Questa distinzione è una delle più difficili a farsi; perchè bisogna, onde stabilirla, saper resistere ad impressioni prepotenti, che hanno forza su di noi; non bisogna neppur persuadersi che essa a noi sia possibile udendo l'opera una prima volta. I musici di professione, anche i più sperimentati, sono raramente di ciò capaci. Questo mostra come bisogni diffidare de' giudizii precipitati che spesso l'amor proprio c'induce a formare.

Quando si è giunti a distinguere ciò che concerne il merito scenico da ciò che concerne il merito della musica in se stessa, bisogna procedere con ordine all'esame di questa. Fra le sue qualità, una delle più importanti debb'essere la varietà; bisogna dunque dapprima considerare se dessa vi si trovi. La varietà come la monotonia può esistere in molte maniere. Si scorge sopratutto nella forma dei pezzi. Le arie di un'Opera, per esempio, ponno, come si è precedentemente notato, presentarsi sotto la forma di un rondò, di una cavatina, od aria senza ripresa, di un'aria a uno, a due o tre movimenti alternativamente vivi e lenti, o finalmente sotto l'aspetto d'una

romanza o di semplici strofe. Se tutte queste forme o la maggior parte almeno di loro si presentano nel corso di un'Opera, si prova, senza conoscerne la causa, l'effetto di questa varietà; ma se le stesse forme si riproducono continuamente come quelle delle arie a tre movimenti nella maggior parte delle opere moderne italiane, o delle strofe o romanze in molte opere francesi, l'effetto inevitabile sarà la monotonia, e quindi il disgusto.

Sarà peggio ancora se i duetti sono formati a guisa d'arie; finalmente se le idee avranno troppe simiglianze, se le melodie sono di un carattere uniforme, se i mezzi di modulazione, d'armonia od istrumentazione hanno analogia, ne nascerà la noia senza dubbio, da una composizione di cui ciascuna parte isolatamente considerata, sarebbe ciononostante degna di lodi. Questo effetto è più comune di quello che nol si pensi. Vi ha una quantità di belle arie che hanno buon esito quando sono isolatamente eseguite, e che perdono tutto il loro effetto al teatro a cagione della loro rassomiglianza con altri pezzi della stessa opera. Dopo l'esame delle convenienze drammatiche, quello delle varietà o rassomiglianza di forme è dunque uno dei più necessarii per giudicare del merito di una composizione.

Le qualità melodiche di un'aria o di un duetto appartengono, come quelle dell'estro drammatico, al dominio del genio, e non soggiacciono che alle sole condizioni di piacere o commuovere: purchè il ritmo e la quantità periodica delle frasi siano regolarmente costrutte, il resto è figlio della fantasia, e non può essere limitato dall'autorità di chichessia.

Meno l'opera del musico si rapporta a quanto fu precedentemente fatto, più è vicino allo scopo che vuol ottenere. Non può piacere a tutti, perchè non vi ha artista di sorta che abbia goduto di questo privilegio, ma nissuno ha il diritto di discutere sulla simpatia o antipatia che si prova pelle sue produzioni, mentre il compiacersi o no d'una melodia è cosa involontaria. Vi ha pertanto un segno certo della bontà di questa; è l'approvazione della maggioranza, che comunemente si dice la generale approvazione. Io non intendo per ciò il suffragio degli abituati ad un teatro, o quello di una città, di un paese; ma quello di tutte le popolazioni incivilite, consacrato dal tempo. Questo genere di approvazioni non fu mai dato a cose mediocri, ed è in questo senso soltanto che si dice essere sempre equa la pubblica opinione.

Il semplice dilettante di musica, quegli cioè che non ha altro rapporto con quest'arte fuor quello delle sensazioni che gli procura, manca della necessaria erudizione per sapere se l'invenzione di certe melodie appartenga all'autore di un'opera in cui si trovano collocate, o se sono elleno un plagio; ma è questa una cura di cui non debbe esso incaricarsi. I plagi si ponno dividere in due specie; nella prima si pongono quelle volgari reminiscenze in cui l'autore riproduce impudentemente quello che venti altri hanno fatto prima di lui, senza darsi la pena di mascherare i suoi furti, o forse senza poterlo fare. Il dispregio è ordinariamente la conseguenza di ciò, ed il profondo obblio in cui presto esse cadono è il giusto castigo di quelli che disprezzano l'arte loro al punto da trattarla con sì poca coscienza. L'altra specie di pla-

gio è quella che nemmeno i più gran genii hanno sdegnato. Essa consiste nel prendere dalle Opere ignorate il buono di cui si può arricchir l'arte, ed a utilizzarlo animandole come fa il genio con tutto il proprio estro. Gli eruditi, o se si vuole i pedanti, non mancano mai di scoprire le sorgenti a cui si attinse, e di menarne gran romore; ma il pubblico non bada a ciò purchè lo si diletti, ed ha ragione. Pur troppo giacciono spesso abbandonate certe belle frasi e melodie alle quali non mancano che d'essere vestite un po' più alla moderna per produrre i più begli effetti; è un salvarle dal naufragio il riprodurle in nuove composizioni dando loro nuove grazie. Checchè ne possano dire gli eruditi, un amatore che non vuol analizzare le sue sensazioni onde dar loro maggior vita, farà bene a non mettere il suo cervello alla tortura per scoprire rassomiglianze che turberebbero inutilmente i suoi piaceri, e che finirebbero per fargli trovare somiglianze immaginarie.

Uno degli errori in cui cadono il più comunemente gli uomini non istrutti, allorchè assistono alla rappresentazione di una nuova opera, è quello di confondere gli ornamenti che i cantanti aggiungono alle melodie con queste stesse melodie, e persuadersi che il merito della musica consista in questi ornamenti. La base da cui emergono questi abbellimenti è spesso sconosciuta, laonde si giunse da certi frequentatori di un teatro a non più riconoscere un'aria, perchè era cantata in altro modo di quello ad essi famigliare. Un poco di attenzione prestata alla tessitura delle frasi melodiche darà presto l'abitudine di separarle da tutti gli abbellimenti di cui

sono rivestite dai cantanti; perchè questi abbellimenti non hanno alcun senso musicale. Allorchè si applaudisce altamente un cantante pe' suoi prestigi, non è già perchè questi procurino il minimo piacere, ma perchè fanno maravigliare. Trattasi adunque di notare nel canto quello che offre un senso compiuto all'orecchio, suscettibile almeno a scomporsi in elementi di frasi. Con quest'abitudine non si confonderà il risultato delle flessibilità della gola con ciò che appartiene al genio del compositore. Vi sono musici i quali dicono che le melodie vaghe e di poco rilievo sono le sole che si prestino a ricevere gli abbellimenti dei cantanti, e citano a prova della verità della loro opinione la musica delle opere di Mozart, nelle quali il più sicuro esecutore di note non vi può introdurre nulla di estraneo; ma è sempre con falso ragionamento che si conchiude dal particolare al generale. Le melodie di Mozart, che sono entusiasmanti per l'espressione, portano quasi tutte lo stampo di un carattere armonico; cioè a dire esse lasciano travedere, per mezzo della successione dei loro suoni, l'armonia da cui debbno essere accompagnate; e ne risulta che il cantante è trattenuto fra stretti limiti per timore di far sentire negli abbellimenti suoni estranei a quest'armonia. A ciò s'aggiunge che queste melodie, benchè ammirabili, non hanno una costruzione favorevole alla libera emissione naturale della voce, come le cantilene italiane; il prodigioso genio del compositore vi si manifesta sempre, ma si vede evidentemente che l'arte del canto non gli era famigliare.

Insomma non è per nulla vero che una melodia è

mediocre per ciò solo che la si può abbellire e variare con facilità. Vi ha senza dubbio musica eccellente che non ammette abbellimenti; ma è per altri motivi che questo avviene. Sarebbe più giusto il dire che vi sono melodie che non furono composte per ammettere abbellimenti, ed altre che furono fatte per favorire il cantante; le une e le altre ponno essere eccellenti, ciascuna nel suo genere; un attento amatore non s'ingannerà mai. Se il cantante si limita a far sentire la melodia in tutta la sua semplicità, potrà conchiuderne che essa non è punto atta ad essere ornata; perchè gli esecutori raramente resistono alla brama di far spiccare la loro abilità. Vi sono però casi in cui essi hanno abbastanza gusto per sentire che il canto semplice riesce meglio di quanto essi potrebbero aggiungere; ma questo è assai raro.

Da quanto si è detto si scorge che per formarsi un'opinione delle qualità di un'aria o di un duetto, è necessario: 1° Considerarlo anzi tutto sotto il rapporto delle convenienze sceniche; 2° Paragonarne la forma con quella degli altri pezzi dello stesso genere che s'incontrano nella stessa opera, per assicurarsi che vi sono le condizioni della varietà; 3° Riconoscerne la regolarità di ritmo e di quantità simmetrica; 4° Notare se la melodia lascia impressioni di novità o di vulgarità; 5° Finalmente separarne l'opera del compositore da quanto è soltanto l'effetto dell'abilità del cantante. Per mezzo di queste analisi si potrà ragionare delle bontà e dei difetti di un pezzo di questa specie in modo da potere emettere giudizii fondati. Vi sono senza dubbio altri elementi che entrano nella composizione di un'aria o di un duetto: l'armonia più

o meno ben scelta, il sistema d'istrumentazione più o meno elegante e conveniente, sono altresì qualità che meritano di essere esaminate, ma non possono coadiuvare all'educazione dell'orecchio, che dopo gli oggetti or ora annoverati, perchè la percezione di questi oggetti è più semplice che quella degli altri. Io non dubito che coll'abituare l'orecchio ed il giudizio a queste analisi con prontezza, non si riesca a saperle applicare alle più ardue combinazioni dell'armonia. In quanto al sistema d'istrumentazione, si troverà senza dubbio fra i lettori qualcuno abituato a teatri lirici, dotati di sensibilità musicale: ebbene! esamini egli quel che passò in lui dal tempo che intende musica drammatica, e s'avvedrà che il suo orecchio distingue ora nell'orchestra una gran quantità di particolarità che prima erano per lui nulle, e che pergusta bellezze di violino, di flauto o di oboe, che prima percotevano inutilmente il suo orecchio. Non vi ha cosa che noi non possiamo imparar a vedere o sentire purchè vogliamo con ferma volontà.

A misura che le voci si moltiplicano coi personaggi e che si complicano le combinazioni, è più difficile analizzare le sensazioni; quinci la difficoltà che si prova nel farsi un'opinione dei quartetti, pezzi concertati e finali, alle prime rappresentazioni di un'opera; non si resta tocchi che da una sola cosa, l'interesse generale; ma per lo più sono considerazioni drammatiche quelle che determinano allora i nostri giudizii. Queste considerazioni sono infatti di un'alta importanza; perchè più diventa considerevole il numero dei personaggi che sono in iscena, e

più è necessario che la scena sia animata. Faremo alcune osservazioni a tale riguardo.

Dopo immaginati i pezzi di concerto ed i finali, si variò d'opinione sul loro scopo drammatico: ma in generale si considerarono come mezzi di accrescere l'interesse con opposizioni di caratteri e passioni. D'accordo su questo punto i musici, nol furon però sui mezzi. Gli uni credono che l'azione divenga snervata a proporzione del maggior numero de' personaggi in scena, e se questi non vi prendono una parte attiva, vollero che i quartetti, sestetti o finali avessero un rapido andamento. Tale è il sistema dei compositori francesi e tedeschi; gli altri al contrario pensarono esser necessario approfittare dell'occasione in cui sono riuniti molti cantanti per produrre begli effetti di musica, a rischio di far languire l'azione drammatica; quinci i lunghi concerti che si trovano nei finali della scuola italiana moderna. Questi due sistemi hanno, fra gli amatori e gli artisti, molti partigiani e critici; gli uni, spinti dal loro gusto per le convenienze drammatiche e la loro propensione per ciò che è ragionevole, gli altri dominati dalla loro sensibilità per la musica; perchè tutta la disparità di opinioni risiede in due diversi sistemi che hanno le loro buone qualità ed i loro difetti. Il sistema drammatico è di un effetto più sicuro alla prima rappresentazione di un'opera, sopratutto in Francia; perchè ivi ciascuno si occupa più del soggetto delle scena e dell'andamento dell'azione che della musica: ma poi si vede spesso che la vince il sistema musicale, il quale giova maggiormente ai grandi successi.

Dopo quanto si è detto, è chiaro che le sensazioni sono complesse nell'udire pezzi concertati e finali; è dunque quasi impossibile di analizzarli a primo udito; gli stessi artisti più celebri nol possono sempre fare; avviene loro anzi spesso di dare su questo oggetto giudizii di cui poi si disdicono. Non è che dopo aver inteso due o tre volte pezzi di questo genere che si può farsi un'idea netta della loro formazione, ed apprezzarne il merito. Tutto quello che concerne la loro parte melodica, si analizza nello stesso modo che nelle arie e duetti; ma vi ha per questi pezzi una ragione di perfezione che deve presentare maggior difficoltà a chiunque non abbia fatto uno studio serio dell'arte; dico quella che risulta dalla disposizione delle voci e di movimenti di contrasto.

Per vincere questa difficoltà è necessario anzitutto separare quanto appartiene all'espressione drammatica ed alla melodia dal resto delle parti costituenti il pezzo, e fissare il proprio giudizio su questi oggetti; portando appresso e successivamente la propria attenzione sulle particolarità del movimento delle voci, delle opposizioni di carattere, d'armonia e d'istrumentazione, si potranno formare nozioni di tutte queste cose, e si finirà per essere sì bene famigliarizzati con esse da non provare ulteriore difficoltà a riunirle ed apprezzarne l'assieme, nè si sentirà allora soltanto il vago piacere serbato al pubblico che non ha appreso a riflettere sulle proprie sensazioni.

La musica da chiesa è più semplice della musica drammatica sotto certi rapporti, e più complicata sotto altri. Nella sua origine non è che un'espressione

del sentimento religioso scevro da ogni passione, e conseguentemente semplicissima.

Ma il bisogno che noi abbiamo di emozioni non permise ai musici di restare a lungo in limiti sì stretti. I sacri testi, i salmi, le prose contengono recitativi di dolore, di slanci di gioia ed un linguaggio figurato, ricco di tutta la pompa orientale: il pio sentimento che vestono queste figure e questo linguaggio sparve agli occhi di molti compositori per non lasciare travedere ad essi che la possibilità di esprimere questi dolori, queste gioie del re profeta, o gli avvenimenti tracciati nel simbolo degli Apostoli. Allora fu d'uopo ricorrere ai mezzi ordinarii adoperati nella musica drammatica, e servirsene colle modificazioni di uno stile più severo. Queste innovazioni trovarono critici e partigiani, come tutte le novità che s'introdussero nelle arti. Il partito più saggio in queste specie di contenzioni si è quello di considerare che vi sono bellezze ed errori inerenti a ciascun genere, e che nulla vi ha da cui non possa un uomo di genio trar partito. Non vi può esistere musica alcuna che non segua l'andamento del gusto generale, e che sia assolutamente estranea ai progressi del genere drammatico; perchè questo genere è di un uso sì ovvio che è conosciuto universalmente, ed è quindi necessariamente il regolatore degli altri. Dopo provate tutte le emozioni del teatro, si è poco disposti a gustare una musica semplice e tranquilla per tutta la durata di una funzione religiosa; i compositori furono però dalla necessità costretti a porre nella loro musica sacra un poco di espressione profana dell'opera. Tuttavia non bisogna credere che la musica da

chiesa tranquilla e maestosa non possa essere oggidì gustata. Si prendano per esempi le messe od i mottetti di Palestrina, o, in un altro genere, i salmi di Marcello, e si troverà che con una buona esecuzione questa musica avrà effetto su di un pubblico sensibile, come lo potrebbe conseguire uno stile più moderno, tuttochè con dissimili effetti.

Per disporsi a gustare musica religiosa di un carattere grave ed antico, bisogna prima spogliarsi delle proprie abitudini, e ben penetrarsi di questa verità, che l'arte ha più di un mezzo per arrivare al cuore: giacchè gli ostacoli che opponiamo colla nostra volontà a certe emozioni contro le quali abbiamo dei pregiudizii loro impediscono di nascere. Una volta messosi in attenta disposizione e desiderio di provar piacere, noi non tardiamo molto ad accorgerci se l'opera che noi ascoltiamo contiene reali bellezze, benchè queste bellezze siano di un ordine estraneo alle nostre idee ordinarie. Non si tratta adunque più che di analizzare le nostre sensazioni, e per ciò noi dobbiamo procedere come per una musica di un altro genere.

Le cantilene della musica religiosa sono raramente di sì facile percezione, come lo sono quelle della musica drammatica; la ragione si è che desse trovansi più intimamente legate all'armonia. A questo aggiungete che sono più soventi conteste d'imitazioni, di fughe e di tutte le forme scientifiche di cui discorremmo precedentemente; laonde non è guari possibile ritenere a memoria questa specie di melodia, come si fa di quelle delle opere. A cagion di tale difficoltà bisogna sentire in complesso le im-

pressioni della musica religiosa; lochè richiede maggiore attitudine ad analizzar l'armonia. Non è dunque con questo genere di musica che bisogna incominciare l'educazione dell'orecchio. Non potendo questo farsi abile che per gradazioni, è necessario non fargli contrarre l'abitudine di portar giudizii sulla musica sacra che dopo essersi famigliarizzato collo stile drammatico. Agli studii sulle armonie succederanno insensibilmente le osservazioni sulle forme scientifiche: e per poco che vi si ponga attenzione, si finirà per avere bastevoli nozioni di quelle combinazioni, che sono caratteristiche dello stile religioso.

L'ultimo grado di educazione musicale di un dilettante che non ha del tutto fatti studii serii sulla musica è lo stile istrumentale. Così si vedono poche persone estranee all'arte che amino intendere quartetti, quintetti od altri pezzi i quali non abbiano per oggetto di far brillare l'abilità dell'istrumentista. In questo genere di musica non è punto fisso lo scopo, l'oggetto non è sensibile. Dilettare l'orecchio è certamente uno de' principii della musica istrumentale come di qualunque altra; ma bisogna pure che commova; essa ha il suo linguaggio di espressione particolare che niun altro interpreta; bisogna adunque indovinare questo linguaggio in luogo di comprenderlo, e ciò richiede esercizio. Io dirò della musica istrumentale quello che già ebbi occasione di ripetere parecchie volte: bisogna aver pazienza di ascoltarla senza prevenzione quand'anche non piaccia; mediante la perseveranza si finirà per gustarla, ed allora si potrà cominciare ad analizzarla: perchè questo genere di musica ha pure le sue melodie, il

suo ritmo, le sue quantità simmetriche, le sue varietà di forme, i suoi effetti d'armonia ed i suoi modi di strumentazione. Applicandovi i processi dell'analisi drammatica se ne acquisteranno nozioni come di qualunque altra specie di musica.

—

## CAPITOLO XXIV.

*Se sia utile di analizzar le sensazioni che fa nascere la musica.*

Io sono certo che molti lettori, percorrendo il precedente capitolo, avranno fra loro detto: « Che pre-
« tende quest'uomo con queste analisi? Vuol dunque
« guastare i nostri piaceri coll'obbligarci ad un con-
« tinuo lavoro incompatibile coi piaceri che procu-
« rano le arti? Questi dovrebbero sentirsi e non
« analizzarsi. Lungi da noi siffatte osservazioni e si-
« mili paragoni, buoni tutto al più per quelli il cui
« animo spassionato non può trovare altra cosa nella
« musica, o soltanto per professori di contrapunto.
« Noi vogliamo godere e non giudicare, dunque noi
« non abbiam bisogno di ragionamenti ». Benissimo.

A Dio non piaccia che io voglia stornare i vostri piaceri; ma appena avrete voi dette queste parole, che, se andate al teatro, vi fate a gridare: *Che bella musica!* oppure: *Che pessima composizione!* È così che ordinariamente si pretende godere senza dar giudizii. L'orgoglio degli ignoranti è tanto vero quanto quello dei savi; ma esso si asconde dietro il mantello dell'infingardaggine.

Google

Si vorrà mai credere che io sia privo di buon senso al punto di volere che si sostituisca l'analisi dei prodotti delle arti ai piaceri che esse danno? No, no, questo non fu punto il pensier mio; ma certo si è che non si vede se non ciò che si è imparato a vedere, che non si ode fuor quello si sa ascoltare, che i nostri sensi finalmente e per conseguenza le nostre sensazioni non si sviluppano che coll'esercizio; ed io ho voluto dimostrare come si diriga l'esercizio dell'udito per farlo più atto ad avvertire tutte le impressioni della musica; io non ho creduto di dover aggiungere che gli esercizii cessano da se stessi da che l'organo è istrutto, giacchè ciò s'intende assai facilmente; non si tratta più di guidarci colle funicelle, nè di appoggiarci sulle gruccequando sappiamo camminare da noi. Queste analisi, che io presentai come necessarie per giudicare delle qualità della musica o de' suoi difetti, queste analisi, io dico, si fanno colla rapidità del lampo appena se ne contrasse l'abitudine: esse si fanno inerenti al nostro modo di sentire, al punto di trasformarsi esse pure in sensazioni. Eh! che sono di grazia queste analisi in confronto di quelle che fa un abile musico? Egli non si limita già a scegliere alcune particolarità di forme, a distinguere melodie più o meno ritmiche, un'espressione più o meno drammatica, ecc.; il musico sente tutte le particolarità dell'armonia, nota un suono che in un accordo non si risolve convenientemente, od il felice impiego di una inaspettata dissonanza, di una inusitata modulazione, e di tutte le finezze della simultaneità o della successione dei suoni; egli distingue le diverse sonorità degli strumenti, applaudisce

o censura innovazioni di formole od abusi di mezzi; finalmente gl'infiniti accidenti di cui si compongono grandi masse musicali, si presentano al suo spirito come se egli li esaminasse con riflessione sulla carta. Si crede forse che egli faccia tutte queste osservazioni con difficoltà, che questo gl'impedisca di gustare l'effetto generale della composizione, e che ne provi minor piacere di colui che si abbandona ciecamente alle proprie sensazioni? Niente di tutto ciò. Egli pensa nemmanco a tutte queste cose; elleno si presentano al suo pensiero come per concatenamento, senza saperlo, senza nemmeno occuparsene.

Effetto meraviglioso di una organizzazione perfezionata dallo studio e dall'osservazione! Tutto quello che parrebbe dover indebolire la sensazione per aumentare la parte d'intelligenza torna a profitto di questa stessa sensazione. Nessun dubbio che una musica mediocre o cattiva non sia più penosa da sentirsi per un abile artista che per un estraneo all'arte, il quale è incapace di avvertirne i difetti; sotto tale riguardo questi ha il vantaggio; ma d'altra parte quanto più vivi sono i piaceri del primo, se tutte le volute condizioni si trovano unite in una composizione! Queste condizioni non sono necessarie se non per quanto concorrono alla perfezione; ma la perfezione risulta da cose sì delicate, sì sfuggevoli, che non la si può scorgere se non quando queste cose tutte possano essere intese e fatte famigliari. Quinci ne viene che i semplici curiosi non iscorgono affatto la differenza che si trova fra un quadro di Raffaello ed un'opera del Cor-

reggio o del Guido. Non si può porre in dubbio che la perfezione non procuri piaceri più puri di quelli che dà l'essere da perfezion discosti; ma la perfezione non si scorge che quando s'imparò a conoscerla; bisogna dunque impararla. Si volti e rivolti la quistione come si voglia, sempre si dovrà venire a questa conclusione.

Imparare a far analisi del principio delle sensazioni musicali è senza dubbio uno studio che storna l'attenzione da ciò che potrebbe solleticare i sensi; questo studio disturba il piacere che si proverebbe ascoltando musica; ma che importa se non si fa che sospendere siffatto piacere per farlo più vivo? Ogni dì lo studio diverrà meno penoso, appena se ne avrà contratta l'abitudine, e verrà il momento in cui l'analisi si farà senza porvi attenzione e senza sturbare le sensazioni. Se si potesse render conto dei cangiamenti che avvengono nel modo di sentire e di apprezzar le bellezze o gli errori delle opere musicali col solo mezzo dell'abitudine ed indipendentemente da qualunque positiva cognizione, si ravviserebbe che non solo il gusto trovasi modificato, ma che si giunge a fare sino ad un certo punto di queste analisi che dissi, senza saperlo e senza conoscerne le regole. Quinci ne viene che alcuni frequentatori dei teatri lirici hanno un giudizio più sicuro di quelli che assistono alle rappresentazioni musicali solo di quando in quando. È chiaro che quello che si eseguisce senza guida lo si può far meglio se si è guidati.

Tutto ciò che si divulga nel mondo e nei libri sulla sensibilità naturale per le arti, e sull'alterazione di questa sensibilità per causa d'osservazione,

non è nè fondato, nè ragionevole; ma la pigrizia si accomoda di buon grado a questi pregiudizii.

## CONCLUSIONE

Ho io messo in questo libro quanto vi si sperava di trovare? Nol so. Non parrà possibile pensando che non tutti vi cercheranno le stesse cose. Cominciandolo a percorrere, la maggior parte de' lettori avrà delle opinioni, de' pregiudizii, delle affezioni, o delle antipatie. Come sperare di riformar tutto ad un tratto quello che il tempo solo potrebbe? Ma ciò che non potrà essere l'effetto immediato del libro sarà il risultato delle riflessioni che forse avrà provocate. Io credo di aver anatomizzate le cause dell'ignoranza volontaria in cui comunemente si giace rispetto alla musica: per annientare questa ignoranza io domandai soltanto un po' di attenzione; i più renitenti me la dovranno pur concedere, e fors'anco a loro insaputa.

---

# CATALOGO SISTEMATICO

## DI ALCUNE PRINCIPALI OPERE

ITALIANE E STRANIERE

CHE TRATTANO

## DELLE DIVERSE PARTI DELLA MUSICA

Digitized by Google

Digitized by Google

## CAPITOLO. I.

*Origine, elogi, utilità, effetti della musica.*

**Virgilius** (Polidorus). De rerum inventoribus libri octo; in quibus omniumque fere rerum principium quoddam quam brevissime continetur. Bonon. 1499. Altra edizione del 1604, in-8°.

Nel cap. 14 e 15 del primo libro parla dell'inventore della musica e dei primi strumenti; spiega cosa significa *organum;* e favella dell'uso antico delle tibie nelle battaglie.

**Casoni** (Guido). Della magia d'Amore, nella quale si tratta come Amore sia metafisico, fisico, astrologo, musico, ecc. In Venezia, appresso Agostin Zoppini, 1596, 56 fogli in-4°.

Il cap. III di questo libro singolare, tratta sopra 9 fogli della musica, la quale, secondo l'autore, riconosce la sua origine da Amore.

**Pancirollus** (Guido). Rerum memorabilium sive deperditarum pars prior, commentariis illustrata, et locis prope innumeris postremum aucta ab Enrico Salmuth. Francof., 1646, in-4°.

Il cap. 39 e 40 del primo tomo tratta: De musica, de musica muta et hydraulica.

**Casali** (Ludovico). Grandezze e meraviglie della musica. Modena, 1629.

**Andrea** (Honofrio d'). Discorsi in prosa della bellezza dell'amicizia, dell'amore, della musica, ecc. Napoli, 1636.

**Mojon** (Benedetto). Memoria sull'utilità della musica, sì nello stato di salute, come in quello di malattia. Genova, 1802, in-8°.

Una traduzione francese del dottor C. D. Muggetti di Pavia, ne fu pubblicata a Parigi in-8°, nel 1803.

**Colle** (Francesco Maria). Dell'influenza del costume nella collocazione dei vocaboli, o nell'armonia (Vedi *Saggi scientifici e letterarii dell'Accademia di Padova*, tom. III, parte II, 1796, pag. 154-168).

L'autore dimostra la reciproca influenza de' costumi sulla musica, e della musica su i costumi.

Lettera risguardante la guarigione di furiosissimi attacchi convulsivi, prodotta dall'armonia. Vedi *Opuscoli scelti di Milano*, tom. II, 1779, in-4°, p. 222.

**Pigonati** (cav. Andrea). Lettera di... sopra il Tarantismo, o sia morso della Tarantola, che si guarisce nella Puglia colla musica, con le annotazioni, una tavola de' Ragni della Puglia, e due topografiche della città di Brindisi (al fine della *Memoria di Brindisi sotto il regno di Ferdinando*. Napoli, pel Morelli, 1781, in-4°).

Tale lettera, diretta all'abate Angelo Vecchi in data di Napoli 28 settembre 1779, fu inserita già due anni prima nel tom. II degli Opuscoli scelti di Milano, pag. 306-310.

**Zulatti** (dott. Gio. Francesco). Della forza della musica nelle passioni, ne' costumi, e nelle malattie, e dell'uso medico del ballo. Letto in una nobile adunanza. Venezia, presso Lorenzo Baseggio, 1788, in-8°, 69 pag.

**Effetti** della musica sulle malattie. Articolo d'una lettera (in data di Pavia) scritta dal sig. Giuseppe Frank, dottore di medicina (Vedi *Novelle letterarie di Firenze*, 19 ottobre 1792).

È una relazione che fu fatta al celebre suo genitore Pietro Frank, prof. di clinica a Pavia, d'una febbre nervosa maligna, guarita a Manheim, colla musica.

**Colò** (Angelo). Prodromo sull'azione salutare del magnetismo animale e della musica, ossia Ragguaglio di tre interessanti guarigioni, ultimamente ottenute col mezzo del magnetismo animale e della musica. Con un cenno storico sui progressi del primo in Francia, e singolarmente in Germania. Bologna, tip. di Giuseppe Lucchesini, 1815.

**Ferrario** (Giuseppe). Influenza fisiologica e patologica del suono, del canto e della declamazione sull'uomo; dissertazione. Milano, da Placido Maria Visai, 1825, 88 pag. in-12°.

Questa dotta Dissertazione (in occasione dell'ottenuta laurea medica) contiene alla pag. 41-43 un singolarissimo caso di una mania, alla cui perfetta guarigione contribuì molto il suono della chitarra.

**Gresset** (Jean-Baptiste-Louis). Discours sur l'harmonie. Paris, 1757, in-8°.

**Telin** (Guillaume). La Louange de la musique. Paris, 1533, in-4°.

**Yriarte** (D. Thomas de). La Musique, poëme traduit de l'espagnol par J.-R.-C. Grainville, et accompagné de notes par Langlé, membre et bibliothécaire du Conservatoire. Paris, 1799, in-12°.

**Bordenave** (M.). La Musique, poëme en quatre chants. Paris, Lenormand, 1811, in-8°.

Réflexions sur la Musique, ou Recherches sur la cause des effets qu'elle produit, par V... Paris, Nyon, 1785, in-12°.

**Brijon** (E.-R.). L'Apollon moderne, ou développement intellectuel par les sons de la musique. Paris et Lyon, 1781, in-8°.

**Olivier**. L'Esprit d'Orphée, ou l'Influence de la musique sur la morale et la législation. Paris, Pougens, 1798, 92 pages in-8°.

**Roger** (Joseph-Louis). Traité des effets de la musique sur le corps humain, traduit du latin, et augmenté de notes par Étienne-Marie de Saint-Ursin, médecin de Montpellier. Paris, Treuttel et Würtz, 1803, in-8°.

**Guiaud** fils, docteur en médecine de la Faculté de Paris: Considérations littéraires et médicales sur la musique, lues à la séance publique de la société de médecine de Marseille. Marseille, 1816, in-12°.

**Desessartz** (J.-Ch.), médecin: Réflexions sur la musique considérée comme moyen curatif. Paris, Baudouin, frimaire an XI (décembre 1802), in-8°.

**Delagrange** (P.-A.), docteur en médecine: Essai sur la musique considérée dans ses rapports avec la médecine. Paris, 1804, in-4°.

**Lamarche** (Jean-Baptiste). Essai sur la musique considérée dans ses rapports avec la médecine. Paris. 1815, in-4°.

—

Digitized by Google

## CAPITOLO II.

*Letteratura della storia generale della musica.*

**Bontempi** (Gio. Andrea Angelini). Historia musica, nella quale si ha piena cognizione della teorica e della pratica antica della musica armonica. Perugia, 1695, 37 fogli in-fol.

**Wallerius** (G.-J.) De antiqua et medii aevi musica. Upsala, 1706.

**Martini** (Gianbattista). Storia della musica, tom. I, 1757; tom. II, 1770; tom. III, 1781, in-4°. In Bologna.

**Marpurg** (Friederich Wilhelm). Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik. Nebst 8 Kupfertafeln. Berlin, 1759, in-4°. Un alfabeto e 9 fogli.

Tale critica introduzione alla storia della musica antica e moderna non è terminata. I primi quattro periodi trattano dell'origine della musica sino al diluvio, dal diluvio sino alla spedizione navale degli Argonauti, da questa spedizione sino al principio delle olimpiadi, e dal principio delle olimpiadi sino ai tempi di Pitagora. Il capitolo seguente tratta in 18 divisioni delle qualità della musica degli antichi Greci; in fine se gli antichi abbiano conosciuto l'armonia.

**Eximeno** (ab. D. Antonio). Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione. Roma, 1774, in-4°. Un alfabeto e 13 fogli con molti rami.

**Hawkins** (John). A general History of the science and practice of music, in five volumes. London, 1776,

in-4°; vol. I, 465 pag.; vol. II, 544 pag.; vol. III, 535 pag.; vol. IV, 548 pag.; vol. V, 482 pag. con 57 pag. di registro, ed una gran quantità di rami e stampe di legno.

I capitoli di tutta l'opera non hanno titoli, laonde è difficile di darne il sunto. In generale contiene molti materiali per una storia generale della musica, ma senza convenevole ordine.

**Burney** (Charles). A general history of music, from the earliest ages to the present period. To which is prefixed a dissertation on the music of the ancients. Vol. I. Londra, 1776, in-4°, 522 pag. e 6 rami; vol. II, ivi, 1782, in-4°, 596 pag.; vol. III, 1789, 622 pag.; vol. IV, 1789, 685 pag.

Opera di vasta erudizione, e della quale non ci è possibile epilogare la trattazione.

**Forkel** (Johann Nicolaus). Allgemeine Geschichte der Musik. Primo tomo. Lipsia, presso Schwickert, 1788, gr. in-4°, 504 pag. con 5. rami.

Oltre l'introduzione, tratta in 5 capitoli: Dell'origine e degl'inventori della musica, e della storia musicale presso gli Egizii, Ebrei, Greci e Romani.

**Burgh** (A.). Anecdotes historical and biographical of music in letters. Vol. III. London, 1814, in-8. Una quasi traduzione tedesca di quest'opera ha per titolo: Anecdocten und Bemerkungen die musik betreffend, zur Unterhaltung und Belehrung für Freunde der Geschichte und Kultur der Tonkunst, etc. von C. F. Michaelis. Leipsig, bei Baumgärtner, 1820, in-8°.

**Jones** (G.). A history of the origin, progress of theoretical and practical music. London, 1819, in-4°, Longman.

Opera che tratta della storia musicale propriamente detta, della musica pratica, degli strumenti musicali e delle loro scale. Della parte storica (i di cui paragrafi non portano alcun titolo) fu pubblicata a Vienna nel 1821, presso lo Steiner, una traduzione tedesca di I. F. Mosel, arricchita di molte annotazioni.

**Busby** (Thomas). A general history of music from the earliest times to the present, comprising the lives of eminent composers and musical writers. The whole accompanied with notes and observations critical and illustrative, by.... In two volumes. London, printed for G. and W. B. Whittaker, 1819, in-8° gr. Primo vol. XII, e 522 pag.

**Bonnet** (Pierre) et **Bourdelot**. Histoire de la musique depuis son origine, les progrès successifs de cet art jusqu'à présent, et la comparaison de la musique italienne et de la musique française. La Haie, 1743, 4 vol. in-12°.

**Blainville** (Charles-Henri de). Histoire générale, critique et philologique de la musique. Paris, Pissot, 1767, in-4°.

**Roussier** (l'abbé). Mémoire sur la musique des anciens, où l'on expose les principes des proportions authentiques, dites de Pythagore, et de divers systèmes de musique chez les Grecs, les Chinois et les Égyptiens. Paris, Lacombe, 1770, in-4°.

**La Borde** (Jean-Benjamin de). Essai sur la musique ancienne et moderne. Paris, Onfroy, 1780, 4 vol. in-12°.

**Kalkbrenner** (Chrétien). Histoire de la musique. Paris, Delavau, 1802, 2 vol. in-8° en un.

**Bawr** (madame de). Histoire (abrégée) de la musique. Paris, 1824, Andot, 1 vol. in-12°.

**Olivier-Aubert**. Histoire abrégée de la musique ancienne et moderne, ou Réflexions sur ce qu'il y a de plus probable dans les écrits qui ont traité ce sujet. Paris, 1827, in-12° de 44 pages.

**Fétis** (François-Joseph). Curiosités historiques de la musique, complément nécessaire de *la Musique mise à la portée de tout le monde*. Paris, Janet et Cotelle, 1830, in-8°.

— Résumé philosophique de l'histoire de la musique. Sta a capo della *Biographie universelle des musiciens* dello stesso autore.

**Stafford**. Histoire de la musique, traduite de l'anglais par madame Adèle Fétis, avec des notes, des additions et des corrections, par M. Fétis. Paris, Paulin, 1832, 1 vol. in-12°.

**Lafage** (Juste-Adrien de). Histoire générale de la musique et de la danse (antiquité). Paris, 1844, 2 vol. in-8°, et atlas.

---

## CAPITOLO III.

*Storia della musica dei popoli antichi.*

**Bartoloccius** (Julius). De Hebraeorum musica, brevis dissert. Nella sua *Bibl. rabbin.* Romae, 1693, in-fol. Part. IV, p. 427. — De psalmorum libro, psalmis et musicis instrumentis. Ibid. pat. II, pag. 184. Trovasi pure in Ugolini, Thes. antiq. sacr., t. XXXII, p. 457.

**Lamy** (Bernard). Dissertatio de Levitis Cantoribus,

eorum divisione, classibus: de Hebraeorum canticis, musica, instrumentis, etc., desumta ex libro de tabernaculo foederis. (In Ugolini, *Thes. antiqu. sacr.*, tom. XXXII, pag. 571, 642, preso dall'*Apparatu, ad intelligenda sacra Biblia*, ecc., dell'autore, pubblicato nel 1687 in-fol., poscia nel 1711 in-8°, e nel 1723 in-4°, tradotto pure in francese (1689, in-12°) ed in inglese).

**Lund** (Daniel). Dissertatio de musica Hebræorum ant. Upsal., 1707, in-8°.

**Evans** (Robert Harding). Essay on hebrew music. London. Booth. 1816, in-8°, 24 pag.

Tratta della storia della musica presso gli Ebrei, dei loro strumenti e della notazione musicale ebraica.

**Passeri** (Gio. Batt). De musica veterum Etruscorum dissertatio (V. *Picturæ Etruscorum*, etc., *a Joanne Baptista Passerio, nob. pisaur.*, tom. III, Romae. Ex typographia Joannis Zempel, 1767-1775, gr. in-fol., tom. II, pag. LXXIII-LXXXVI).

**Chilmead** (Edmund). De musica antiqua graeca 1672, in-8°. (Trovasi in fine dell'*Aratus*, ediz. d'Oxford).

**Riccius** (Angel. Maria). Dissertatio de Achille Cithara canente, veterique Græcorum musica. (*Nelle sue Dissert. homeric.*. Florent., 1741, vol. II, p. 31-40).

— Dissertatio de musica virili et effeminata Græcorum, nonnullisque aliis ad cognitionem musicæ pertinentibus. (*Ibid.*, vol. III, pag. 41-50).

**Requeno** (D. Vincenzo). Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' greci e romani cantori. Parma, per li fratelli Gozzi, 1798, in-8°, tom. I, 347 pag.; tom. II, 453 pag.

**Gironi** (ab. Robustiano). Saggio intorno alla musica

dei Greci. Milano, dalla tipografia dell'editore dei Costumi, 1822.

**Gafori**, anche **Gafurius** (Franchinus). Theoricum opus harmonicæ disciplinæ. Neapolis, 1480, e Mediolani, 1492.

Opera divisa in cinque libri, la cui maggior parte è un estratto dell'Opera di Boezio *De musica*, anessovi il metodo di solmizzazione di Guido d'Arezzo.

— Angelicum ac divinum opus musicæ materna lingua scriptum. Mediolani, 1508.

Tratta in principio delle varie specie de' rapporti, in numero di cinque; poscia vengono spiegate le consonanze, il sistema musicale degli antichi, i generi, la differenza tra i rapporti aritmetici, geometrici ed armonici; segue una descrizione del cangiamento della scala guidoniana, delle chiavi, della mutazione; inoltre si spiegano i tuoni ecclesiastici. La parte quarta contiene la dottrina del contrappunto, e nella quinta si spiegano di nuovo i rapporti. Questa opera somiglia in generale alla precedente. Il solo titolo è latino, tutto il resto è italiano. Le dottrine degli antichi sono però esposte in modo più ampio e più esatto nella seguente opera dell'autore:

**Gafuri** (Franchini). De harmonia musicorum instrumentorum opus. Impressum Mediolani per Gottardum Pontanum chalcographicum die XXVII novembris 1518. Authoris Præfecturæ anno trigesimoquinto. Leone Decimo pontifice maximo: ac cristianissimo rege Francisco duce Mediolani. Fœlici auspicio regnantibus. Fol. 100.

**Amiot** (le P.), jésuite, missionnaire à la Chine. Mémoire sur la musique des Chinois tant anciens que modernes. Paris, 1780, in-4°.

Digitized by Google

**Calmet** (Augustin). Dissertation sur la musique des anciens, et particulièrement des Hébreux. Amsterdam, 1723, in-8°, t. IV, p. 46-52.

**Contant de la Mollette** (Philippe). Traité sur la poésie et la musique des Hébreux, pour servir d'introduction aux psaumes expliqués. Paris, Moutard, 1781, in-8°.

**Girault** (Claude-Xavier). Lettre à Millin sur la musique des Hébreux et sur l'ancienneté de la musique dans les églises (Nel *Magasin encyclopédique*, 1810, t. I, p. 315.

**Fraguier** (l'abbé Claude-François). Examen d'un passage de Platon sur la musique. (Nei *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, tom. III, pag. 118).

**Burette** (Jean-Pierre). Mémoires et dissertations sur la musique des Grecs. (Nei *Memoires de l'Académie des inscriptions*, t. IV, p. 116; t. V, p. 133, 152, 169, 200; t. VIII, p. 1, 44, 63, 80; t. X, p. 3, 180-310; t. XVII, p. 61-106, 106-126).

**Chateauneuf** (l'abbé de). Dialogue sur la musique des anciens. Paris, 1725, in-12.

**Barthélemy** (l'abbé Jean-Jacques). Entretiens sur l'état de la musique grecque vers le milieu du IVe siècle avant l'ère vulgaire. Paris, Debure, 1777, in-8°.

**Roussier** (l'abbé). Lettre à l'auteur du Journal des beaux-arts et des sciences, touchant la division du zodiaque, l'institution de la semaine planétaire, relativement à une progression géométrique d'où dépendent les proportions musicales. Paris, 1771, in-12°.

**La Salette** (P. Joubert de) Considérations sur les divers systèmes de la musique ancienne et moderne, et sur le genre enharmonique des Grecs, avec une dissertation préliminaire relative à l'origine du chant, de la lyre et de la flûte attribuée à Pan. Paris, Goujon, 1810, 2 vol. in-8°.

**Perne** (François). Dissertations et Mémoires sur le système musical et la notation de la musique des Grecs (Nella *Revue musicale*, di M. Fétis, t. III, p. 433, 481; t. IV, p. 25, 219; t. V, p. 241, 553; t. VIII, p. 97; t. IX, p. 129).

**Spon** (Jacques). Dissertation de cymbales, crotales et autres instruments des anciens (Nelle *Recherches curieuses d'antiquités*. Lyon, 1683, p. 146-158).

**Fétis** (François-Joseph). Esquisse de l'histoire des instruments à cordes pincées (Nel vol. 9 della *Revue musicale*, p. 1, 11).

**Bougeant** (le P. Guillaume-Hyacinthe). Dissertation sur la récitation ou le chant des anciennes tragédies des Grecs et des Romains (Nei *Mémoires* de Trévoux, t. LXVIII, 1735, p. 248-279).

**Chabanon** (de). Conjectures sur l'introduction des accords dans la musique des anciens (Nei *Mémoires* de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, t. XXXV, 1770, p. 360).

**Rochefort** (Guill. de). Recherches sur la symphonie des anciens (Nei *Mémoires* de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, t. XLI, p. 365).

**Delemer** (Henri). Musique de l'antique Égypte dans ses rapports avec la poésie et l'éloquence. Bruxelles, 1830, in-8°.

**Girault** (Charles-Xavier). Lettre à M. Millin sur la mu-

Digitized by Google

sique des Hébreux, et sur l'ancienneté de la musique dans les églises (Nel *Magasin encyclopédique*, année 1810, t. I, p. 315-332).

**Galland** (Antoine). Dissertation sur l'origine et sur l'usage de la trompette chez les anciens (Nei *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles lettres*, t. I, pag. 127).

**Haskins-Eyles-Stiles** (François). Explication des modes et des tons de l'ancienne musique grecque, traduite de l'anglais par Millin de Grandmaison. (Sta nell'*Abrégé des transactions philosophiques de la Société royale de Londres*. Paris, 1789-1790, 2 vol. in-8°; t. II, pag. 215 à 305).

**Ginguené** (Pierre-Louis). Rapport fait à la classe des beaux-arts de l'Institut de France au nom de la Commission, dans la séance de samedi 21 octobre 1815, sur une nouvelle exposition de la séméiographie ou notation musicale des Grecs, par M. Perne, etc. Paris, Didot, 1815.

**Guthrie** (Matthieu). Dissertation sur les antiquités de Russie, concernant la mythologie, les rites païens, les fêtes sacrées, les jeux ou *ludi*, les oracles, l'ancienne musique, les instruments de musique villageoise, etc. Saint-Pétersbourg, 1795, in-8°.

—

Digitized by Google

## CAPITOLO IV.

*Paragone della musica antica e moderna.*

**Galilei** (Vincenzo). Dialogo della musica antica e moderna, in sua difesa, contra Giuseppe Zarlino. In Firenze, 1602, 1581.

**Artusi** (Giov. Maria). L'Artusi, ovvero delle imperfettioni della moderna musica; ragionamenti due, nei quali si ragiona di molte cose utili e necessarie alli moderni compositori. Venezia, 1600, in-fol.

Il titolo dice *nuovamente stampato*; sembra quindi che questa sia una seconda edizione.

**Mei** (Girolamo). Discorso sopra la musica antica e moderna. Venezia, 1602, in-4°.

Di questo autore sussiste ancora un'opera pregevolissima intitolata: De modis musicis.

**Mazzaferro** (Giorgio). Dialogo sopra la musica antica e moderna.

Opera citata dal Sulzer nell'art. *Musica* senz'anno e luogo. Pare che l'autore appartenga al principio del secolo XVII, in cui tali paragoni erano un tema favorito dei letterati musicali.

**Donius** (Joan. Baptista). De præstantia Musicæ veteris, lib. III, totidem dialogis comprehensi, in quibus vetus ac recens musica cum singulis earum partibus accurate inter se conferuntur, adjecto ad finem onomastico selectorum vocabulorum ad hanc facultatem cum elegantia, et proprietate tractandam, pertinentium. Ad eminentiss. cardinalem Mazzarinum. Florentiæ, typis Amatoris Massæ Forolivien., 1647, in-4°.

Opera pregevolissima, e la migliore che tratta di tale materia, ad onta che l'autore sia troppo prevenuto per l'antica musica.

**Provedi** (Francesco). Paragone della musica antica e della moderna; ragionamenti IV (V. *Raccolta di opuscoli scientifici e filologici*, tom. L, pag. 345-451. In Venezia, appresso Simone Occhi, 1754, in-8°).

Lettere di Saverio Mattei, e di varii letterati suoi amici, specialmente di mons. Giuseppe Ippoliti, vescovo di Pistoja, e del chiarissimo ab. Pietro Metastasio, in cui si propongono vicendevolmente e si sciolgono varii dubbi, per maggiore illustrazione dell'opera, e specialmente intorno alla musica antica e moderna. Padova, 1780, in-8°.

Tale carteggio trovasi nel tom. VIII della traduzione dei Salmi del Mattei, e vi si concede ai Greci la cognizione nella musica a più voci.

**Carli** (Gianrinaldo). Osservazioni sulla musica antica e moderna (Vedi le sue Opere, tom. XIV, pagine 329-450. Milano, 1786, in-8°).

**Forno** (Agostino). Parere sopra la musica antica e moderna. (Trovasi ne' suoi opuscoli stampati a Napoli in II vol. in-12° nel 1792).

**Perrault** (Charles). Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences. Paris, 1693, in-8°.

**Beaumont** (Saunier de). Lettres sur la musique ancienne et moderne. Paris, 1743, in-12°.

**Bruand** (Anne-Joseph). Essai sur les effets de la musique chez les anciens et chez les modernes. Tours, 1815, in-8°.

—

## CAPITOLO V.

*Letteratura della musica del medio evo.*

**Beda Venerabilis.** Musica quadrata (practica) seu mensurata. (Nel tom. I, pag. 251 delle sue Opere stampate nel 1612, a Colonia).

**S. Bernardus** (abbate a Clairvaux). De cantu seu correctione antiphonarii. (Nel secondo tomo delle sue Opere pubblicate a Parigi nel 1719 da Mabillon).

**Joachimus** (abbate). Psalterium decem chordarum, libris III, in quibus de summa Trinitate, ejusque distinctione; de numero psalmorum et eorum arcanis ac mysticis sensibus; de Psalmodia; de modo et usu psallendi simul et psallentium. Venet., 1527, in-4°.

**Valla** (Georgius). De musica, libri V. (Trovasi nella sua Opera: *De expetendis et fugiendis rebus.* Venetia, apud Aldum, 1497, 1501, in-folio).

**Muratori** (Ludov. Ant.). De artibus Italicorum post inclinationem imperii romani. (*Nelle sue Antiquit. italic. medii ævi*, tom. II, dissert. XXIV, pag. 356. — De spectaculis, et ludis publicis medii ævi. *Ibid.*, dissert. XXIX. — De litterarum statu, neglectu, et cultura in Italia post barbaros in eam invectos usque ad annum Christi millesimum centesimum. *Ibid.*, tom. III, dissert. XLIII, p. 876. — De ritibus Ambrosianæ Ecclesiæ. *Ibid.*, tom. IV, dissert. LVII, p. 840; dissert. LVI, p. 776).

**Walker** (Joseph). Historical memoirs of the Irish Bards. Interspersed with anecdots of, and occasional observations on, the Music of Ireland. Also an histo-

rical and descriptive account of the musical instruments of the ancient Irish. And appendix, containing several biografical and other papers with select Irish Melodies. London, 1786, in-4°.

Sur les bardes et les ménestrels irlandais (Nella *Revue musicale*, t. III, p. 393, 505).

Sur la notation musicale des XIIIe et XIVe siècles (nella *Revue musicale*, t. III, p. 457).

**Bottée de Toulmont.** Discours sur ce sujet: Faire l'histoire de l'art musical depuis le commencement de l'ère chrétienne jusqu'à nos jours. Paris, 1836, in-8°.

— Dissertation sur les instruments de musique employés au moyen âge (Nei *Mémoires de la société royale des antiquaires de France*, t. XVII, p. 60-168).

**Terasson.** Dissertation historique sur la vielle, où l'on examine l'origine et les progrès de cet instrument, avec une digression sur l'histoire de la musique ancienne et moderne. Paris, Le Mesle, 1741, in-12°.

**Le Blanc** (Hubert). Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétensions du violoncelle. Amsterdam, 1740, in-12°.

**Perne** (François). Sur les instruments de musique du moyen âge, et sur un ouvrage manuscrit de *Jérôme de Moravie* (Nella *Revue musicale*, t. II, p. 457, 481).

**Du Manoir** (Guillaume). Le mariage de la musique avec la dance, contenant la responce au livre des treize prétendus académistes de la dance. Paris, Guillaume de Luynes, 1654, in-12°.

Raison qui prouvent manifestement que les compositeurs de musique ou les musiciens qui se servent de clavecins, luths et autres instruments d'har-

monie pour l'exprimer, n'ont jamais esté et ne peuvent estre de la communautée des anciens ménestries, etc. Paris, 1697, in-4°.

Abrégé historique de la ménestrandie. Versailles, 1774, in-16°.

**Reiffenberg** (Frédéric-Auguste-Ferdinand-Thomas, baron de). Lettre à M. Fétis, directeur du Consérvatoire de Bruxelles: sur quelques particularités de l'histoire musicale de la Belgique. Bruxelles, 1834, in-8°.

**Tavenne.** Recherches sur les ranz des vaches, ou sur les chansons pastorales des bergers de la Suisse. Paris, 1813, in 8°.

—

## CAPITOLO VI.

### *Letteratura della musica moderna.*

**Burney** (Charles). The present state of music in France and Italy, or, the Journal of a Tour through those countries, undertaken to collect materials for a general history of music. London, printed for T. Becket, 1771, 396 pag. in-8°, senza l'indice.

— The present state of music in Germany, the Netherlands, and united provinces. Or, the Journal of a Tour through those countries, undertaken to collect materials for a general history of music. In two volumes. The second edition, corrected. London, printed for T. Becket, 1775.

Della prima opera e della prima edizione della se-

conda, fu pubblicata una traduzione tedesca in tre volumi ad Amburgo negli anni 1772-73; gli ultimi due volumi hanno delle aggiunte ed annotazioni. Una traduzione olandese ne fu data alla luce nel 1786 a Grouinga, ed una traduzione francese negli anni 1809, 1810 a Genova dallo stampatore Giossi.

**Valle** (Pietro della). Della musica dell'età nostra, che non è punto inferiore, anzi è migliore dell'età passata. Discorso al sig. Lelio Guidiccioni.

Discorso importantissimo per la musicale letteratura de' secoli XV-XVII, scritto l'anno 1640, e trovasi nelle opere di Doni, tom. II, pag. 249.

**Gimma** (D. Giacinto). Idea della Storia dell'Italia letterata. Napoli, 1724, in-4°.

Contiene anche un discorso dell'origine e progresso della musica in Italia.

**Beloselsky** (....). De la musique en Italie. A la Haye, 1778, 39 pag.

**Signorelli** (don Pietro Napoli). Vicende della coltura delle Due Sicilie, o sia Storia ragionata delle lettere, delle arti, ecc. Napoli, 1785, vol. V, in-8°.

Contiene molte notizie intorno alla musica di questi due regni dall'epoca de' Greci a' nostri giorni.

**Perotti** (Gianagostino). Dissertazione stata coronata dalla Società italiana di scienze, lettere ed arti, il dì 24 giugno 1811. Venezia, dalla stamperia Picotti, 1812, 120 pag. in-8°.

Il programa proposto era: « Determinare in tutta la sua estensione e con gli opportuni confronti il gusto e lo stato attuale della musica in Italia; indicarne i difetti, se ve ne abbiano, e gli abusi che possono essersi introdotti: e quindi assegnare i mezzi più idonei per allontanarli, e portar la musica alla sua maggior perfezione ». La dissertazione è divisa in

tre parti senza soprascrizioni. Una traduzione francese ne fu pubblicata nel medesimo anno a Genova, stamperia Bonaudo.

**Pisani** (Antonio). Pensieri sul diritto uso della musica istrumentale. Napoli, 1817. — Seconda edizione. Palermo, presso Lorenzo Dati, 1817, in-4°.

L'autore tende a dimostrare che l'origine ed il perfezionamento della musica istrumentale devono cercarsi in Italia.

**Majer** (Andrea). Discorso intorno alle vicende della musica italiana. Roma, presso Carlo Mordachini, 1819.

Fu in seguito dall'Autore ampliato col titolo: Discorso sull'origine, progressi e stato attuale della musica italiana. Padova, dalla tipografia e fonderia della Minerva, 1821, 173 pag. in-8°.

Questo eccellente libro è diviso in quattro parti: 1ª Considerazioni sulla musica degli antichi; 2ª Nascita ed infanzia della musica italiana; 3ª Adolescenza e maturità della musica italiana; 4ª Stato presente della musica italiana.

**Grossi** (Giambattista Gennaro). Le belle arti; opuscoli storici musicali. Napoli, 1820.

**Orloff** (comte Grégoire). Essai sur l'histoire de la musique en Italie, depuis les tems les plus anciens jusqu'à nos jours. Paris, 1822, tom. I, 304 pag.; tom. II, 400 pag. in-8°.

Historical Essai on the origin and progress of national song. (Trovasi innanzi al primo tomo della Scelta collezione di canti inglesi, intitolata: *Select collection of English Songs in three vol.* London, 1783, in-8°).

**Dibdin** (Charles). The musical Tour, of Mr. Dibdin;

on which previous to his embarcation for India, he finished his career as a public character. Sheffield, printed for the author by J. Gales, and sold by all the Booksellers throughout the Kingdom, 1788, 443 pag. in-4° mass., con arie incise.

État de la musique en Angleterre, et principalment à Londres (V. *Magas. Encyclop.*, année 1803, t. I, pag. 393).

**Relfe** (John). Osservazioni sullo stato presente dell'istruzione musicale in Inghilterra. London, Hatchard, 1819.

**Hülphers** (Abraham Abrahamson). Historisk Abhandling om musik och instrumenter särdeles om Orgwerks Inrättningen i Allmänhet, jenete Kort Beskrifning ofe wer Orgwerken i Swerige. Vesterås tryckt hos Joh. Laur. Horrn på auctores bekostnat, 1773, 323 p., in-8°, con due indici e quattro rami rappresentanti degli organi svedesi.

Il titolo dice: Trattato della musica e degli strumenti, particolarmente della disposizione dell'organo, con una breve descrizione degli organi svedesi.

Peccato, dice Lichenthal, che quest'opera sia scritta in lingua svedese, poichè non solo contiene in breve tutto ciò che si dee sapere della musica degli antichi, ma essa può forse essere considerata ancora come l'unica fonte della storia musicale della Svezia.

**Toderini** (ab. G. Batt.). Letteratura turchesca, vol. III. Venezia, 1787.

Il primo tomo, pagina 222 e seg. tratta ampiamente della musica dei Turchi.

L'autore era precettore del figlio dell'ambasciatore veneziano a Costantinopoli, ove fece dimora per sei anni.

**Bird** (W. Hamilton). The musical miscellany, being a collection of the most favourite airs of Hindostan. Calcutta, printed by J. Cooper, 1789.

Contiene pure varie osservazioni sulla musica indiana.

**Hammer** (Joseph von). Die Fundgruben des Orients.

Il IV volume, di questo foglio periodico, contiene cose relative alla storia della musica orientale.

**Gantez** (Annibal). Entretien familier des musiciens. Auxerre, 1643, in-8°.

**Maugars** (l'abbé Aude). Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique en Italie, écrite à Rome, le 1er octobre 1639. Paris, 1639, in-8°.

**Fétis** (François-Joseph). État actuel de la musique en Italie (Nella *Revue musicale*, t. I, p. 11, 63, 80, 149).

— État actuel de la musique en Allemagne (*ibid.*, t. I, p. 221, 293, 347).

**Kandler**. Sur l'état actuel de la musique à Rome; traduit de l'italien (Nella *Revue musicale*, t. III, p. 49, 73, 97).

— État actuel de la musique à Naples, traduit de l'italien (*ibid.*, t. IV, p. 1, 49, 145).

**Stoepel** (François). État actuel de la musique en Allemagne (*ibid.*, t. VI, p. 1).

— Observations sur l'état actuel de la musique à Dresde (*ibid.*, t. II, p. 234).

— Sur l'état actuel de la musique à Vienne (*ibid.*, t. III, p. 121).

— État actuel de la musique à Breslau (*ibid.*, t. VI, p. 217).

**Le Gallois** (...). Lettre à mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique. Paris, Estienne Michalet, 1680, in-12°.

**Castil-Blaze**. La chapelle-musique des rois de France. Paris, Paulin, 1832, 1 vol. in-12°.

**Blondeau** (Auguste-L.). Histoire de la musique moderne depuis le 1er siècle de l'ère chrétienne jusqu'à nos jours. Paris, Tantenstein et Cordel, 1846-47, 2 vol. in-8°.

—

## CAPITOLO VII.

*Letteratura della musica di chiesa.*

**Bona** (Joan.). De divina psalmodia, sive psallentis ecclesia harmonia. Tractatus historicus, symbolicus, asceticus. Romæ, 1653.

**Clerc** (don Jacob Le). La science et la pratique du plein chant, par un religieux de la Congrégation de S. Maur, imprimé par les soins de don Benoit de Jumilhac. Paris, 1672, in-4°.

Eccellente opera che contiene molte circostanze storiche concernenti il canto ecclesiastico. È cosa singolare che molti citano tale opera sotto il nome di Jumilhac, il quale ne fu solo l'editore, come lo dice lo stesso titolo.

**Schöpperlinus** (J. M.). Disputatio theologica de musica. Præs. Sebast. Schmidio. Argentor. 1673.

**Nivers** (Gabriel). Dissertations sur le chant grégorien. Paris, 1683, in-8°.

**Cionacci** (Francesco). Dell'origine e progressi del canto ecclesiastico. Bologna, 1685, in-8°.

Tale discorso trovavasi anteriormente come prefazione al trattato di Matteo Coferati, stampato a Firenze nel 1682.

**Calvör** (Gaspar). De musica ac sigillatim de ecclesiastica, eoque spectantibus organis. Lipsiæ, 1720, 3 fogli in-12°.

Tratta de' canti sacri, della musica strumentale, del direttore di musica, ecc.

**Martenne** (Édmond). Traité de l'ancienne discipline de l'Église dans la célébration de l'office divin. Paris, 1719, in-8°.

Contiene interessanti notizie della musica sacra.

**Beuf** (ab. Jean Le). Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique. Avec le Dictionnaire qui en contient les principes et les règles, suivant l'usage présent du diocése de Paris, et autre. Précédé d'une nouvelle méthode pour l'enseigner et l'apprendre facilement. Paris, 1741, 290 pag. in-8°.

**Santarelli** (ab. Giuseppe). Della musica del santuario e della disciplina de' suoi cantori. Roma, 1764.

Opera nota a pochissimi, e che viene riputata come il più completo trattato storico sulla musica sacra. L'autore avea terminato il secondo volume nel 1770; è però incerto se sia stampato o no, mentre nelle varie notizie biografiche di Santarelli non se ne fa menzione alcuna. Il Burney nella sua Storia della musica, vol. IV, p. 40, ne cita anche un MS. intitolato. *Estratto di alcune notizie storiche appartenenti alla facoltà musicale.*

**Cyprianus** (Ernest. Salomo). De propagatione hæresium per cantilenas, dissert. Londini, 1720, p. 24 in-8°.

**Erculeo** (D. Marzio). Il canto ecclesiastico, Modena 1686, in-fol.

— Cantus omnes ecclesiast. hebdom. Major. Mutinæ, 1688.

**Tommasi** (Giuseppe Maria). Antiqui libri missarum romanæ ecclesiæ. Romæ, 1691, in-4°.

Contiene alla p. x-xxxvi Disquisitio antiquorum rituum cantuum missæ.

**Duranti** (Joan Stephan.). De ritibus ecclesiæ catholicæ. Paris, 1824, in-8°.

**Paradin** (Guillaume). Traité des chœurs (d'église). Beaujeu, 1566, in-8°.

**Raymond** (Georges-Maire). De la musique dans les églises, considérée dans son rapport avec l'objet des cérémonies religieuses. Chambéry, 1809, in-8°.

— Mémoire sur la musique religieuse à l'occasion de l'établissement d'un bas-chœur et d'une maîtrise de chapelle dans l'église métropolitaine de Chambéry. Paris, 1811, in-8°.

— Lettres à M. Millin sur l'utilité du rétablissement des maîtres de chapelle dans les cathédrales de France (nel *Magasin encyclopédique*, mai, 1810).

— Seconde lettre à M. Millin sur l'usage de la musique dans les églises (nella medesima raccolta, agosto 1810).

— Lettre à M. Villoteau, suivie d'un mémoire et de quelques opuscules sur l'usage de la musique dans les églises. Paris, Courcier, 1811, in-8°.

**Choron** (Alexandre). Considérations sur la nécessité de rétablir le chant de l'église de Rome dans toutes les églises de l'empire. Paris, 1811, in-8°.

**Danjou** (F). De l'état et de l'avenir du chant ecclésiastique en France. Paris, 1843, in-8°.

**Biaggi** (Girolamo Alessandro). Della musica religiosa e delle questioni inerenti; discorso. Milano, Lucca, 1857.

## CAPITOLO VIII.

*Letteratura della musica da teatro.*

**Planelli** (Antonio). Dell'Opera in musica; trattato. Napoli, 1772, 272 pag. in-8°.

Tale Opera è divisa in sette sezioni, suddivise in varii capitoli, del seguente tenore: Sez. I. Che sia Opera in musica. Suoi progressi e perfezione. — Sez. II. Del melodramma. — Sez. III. Della musica teatrale. — Sez. IV. Della pronunziazione dell'Opera in musica. — Sez. V. Decorazione dell'Opera in musica. — Sez. VI. Della danza dell'Opera in musica. — Sez. VII. Della direzione dell'Opera in musica.

**Signorelli** (don Pietro Napoli). Storia critica de' teatri antichi e moderni, nella quale si ragiona dell'origine e progresso sino al tempo presente della tragedia, della commedia, del dramma in musica e di ogni sorta di simili componimenti presso tutte le nazioni, con note del signor don Carlo Vespasiano. Libri III. In Napoli, 1777, 468 pag. in-8°.

Una traduzione tedesca in due volumi in-8°, ne fu pubblicata a Berna nel 1783. La più recente italiana edizione, aumentata e divisa in 10 vol. in-12°, fu stampata a Napoli nel 1813, presso Vincenzo Orsini.

**Arteaga** (Stefano). Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine sino al presente, tom. II. Bologna, 1783, in-8°.

**Brown** (John). Lettres on the Poetry and Music of the italian opera. London, 1789, 161 pag. in-12°.

**Allatius** (Leo), o **Leone Allacci**. Drammaturgia divisa in sette indici. Roma, 1666, in-12°.

È un indice di tutti i drammi rappresentati in Italia sino all'anno 1667. Tale drammaturgia fu poscia continuata sino al 1755, col titolo: Dramaturgia accresciuta e continuata sino all'anno 1755, Venezia, 1755, in-4°.

Le glorie della Poesia e della Musica contenute nell'esatta notizia de' teatri della città di Venezia e nel catalogo purgatissimo de' drammi musicali quivi sin ora rappresentati con gli autori della poesia a della musica, e con le annotazioni a' suoi luoghi proprii. In Venezia, 264 pag. in-12°.

Contiene una generale notizia dei teatri della città di Venezia, ed il catalogo dei drammi in musica dal 1637 al 1730.

Serie cronologica de' drammi recitati su de' pubblici teatri di Bologna, dall'anno 1600 sino al corrente 1737. In Bologna, 1737.

Almanacco critico perpetuo ad uso di quei che intervengono ai teatri, utilissimo a poeti, compositori, musici, ecc. Venezia, 1785.

**Formenti** (Lorenzo). Indice dei teatrali spettacoli di tutto l'anno, dalla primavera 1785 a tutto il carnevale 1786, con aggiunta dell'elenco de' virtuosi cantanti e ballerini; de' capi, e stato generale delle compagnie comiche italiane, de' pittori teatrali, e finalmente della nota delle Opere serie e buffe italiane, scritte di nuova musica, dei rispettivi maestri di cappella, ed in quali teatri. Milano (presso Bianchi).

Questo indice continuato annualmente sino al 1800, s'estende non solo alle Opere rappresentate in Italia, ma anche alle Opere italiane date nelle altre

principali città d'Europa. L'autore non è nominato sul titolo; si sa però che è il Formenti.

**Caminer** (Antonio). Indice de' teatrali spettacoli di tutto l'anno dal carnovale 1808 a tutto il carnovale 1809, ed alcuni anche precedenti, con aggiunta dell'elenco de' poeti, maestri di musica, pittori, virtuosi cantanti, ballerini, capi e stato presente delle comiche compagnie italiane, e finalmente delle note delle opere serie, buffe e farse italiane, scritte di nuova musica, de' rispettivi maestri, ed in quali teatri. Venezia, dalla stamperia di Gio. Antonio Curti, 1809, in-12°.

**Martorelli** (Giulio Cesare). Foglio periodico e ragguaglio di spettacoli musicali. Roma, 1809, in-12°.

Non mi è noto, dice Lichtenthal, nè il principio nè la continuazione di tale foglio periodico.

— Indice, o sia catalogo de' teatrali spettacoli italiani di tutta l'Europa, incominciando dalla quaresima 1819 a tutto il carnovale 1820. Nel medesimo trovansi i nomi di tutti i virtuosi di canto e ballo che agirono nel suddetto anno, non che le nuove composizioni coi rispettivi nomi dei maestri e poeti, l'elenco dei quali è in fondo del suddetto indice col presente loro domicilio. Roma, 1820. a spese dell'editore.

Tale indice fu continuato ogni anno sino a tutto il carnevale 1823.

**G. C.** Serie cronologica delle rappresentazioni drammatico-pantomimiche poste sulle scene de' principali teatri di Milano dall'autunno 1776 sino all'autunno 1818, coi rispettivi elenchi dei signori poeti, maestri di musica, compositori dei balli,

titoli delle rappresentazioni, primi attori di canto. Milano, per Gio. Silvestri, 1818, in-12°. — Continuazione della serie, ecc., dal giorno 1 dicembre 1818 al giorno 22 detto 1819. *Ivi*, 1820. — Seconda continuazione della serie, ecc., dal giorno 26 dicembre 1919, al giorno 20 detto. *Ivi*, 1821. — Terza continuazione, ecc., dal 26 dicembre 1820 al giorno 30 giugno 1824. *Ivi*, 1815. Un simile opuscolo, ma meno completo ha per titolo; Cronologia drammatica, pantomimica del R. teatro alla Scala in Milano. Almanacco per l'anno 1817. *Idem*, 1818. Milano, presso il libraio Maspero. Questa cronologia comincia dall'autunno 1778.

**Marcello** (Benedetto). Il teatro alla moda, o sia Metodo sicuro e facile per ben comporre ed eseguire Opere italiane in musica, nel quale si danno avvertimenti utili e necessarii a' poeti, compositori di musica, musici dell'uno e dell'altro sesso, impresarii, sonatori, ingegneri, pittori di scene, parti buffe, ecc. Venezia, 1738, in-8°.

È una mordace satira, della quale parla ampiamente il terzo tomo delle *Osservazioni letterarie che possono servir di continuazione al giornale dei Letterati d'Italia.* Nella Gazzetta musicale di Vienna 1819, n° 3-9 se ne trova un estratto in lingua tedesca. Essendo le persone in tale Opera così bene dipinte, che si potevano conoscere facilmente, l'autore si diede tutta la premura d'incettare tutte le copie che poteva avere. V. *Fabronii Vit. Ital.* v. IX, pag. 373. Il P. Martini cita un'edizione veneta del 1720, ed una più recente di Milano senza anno; la surriferita Gazzetta musicale di Vienna ne cita una del 1790, dicendola alterata.

**Conti** (ab. Antonio). Dissertazione su la musica imitativa.

Nelle sue opere postume, stampate a Venezia nel 1756, in-4°.

**Algarotti** (Francesco). Saggio sopra l'Opera in musica. Livorno, 1763, 157 pag. in-8°.

**Menestrier** (le P. Claude-François). Des représentations en musique anciennes et modernes. Paris, 1681, in-12°.

**De Pure** (l'abbé). Idée des spectacles anciens et nouveaux. Paris, Brunet, 1668, in-12°.

**Nougaret** (Pierre-Jean-Baptiste). De l'art du théâtre, où il est parlé des différents genres de spectacles, et de la musique adoptée au théâtre. Paris, 1769, 2 vol. in-8°.

**Leris** (M. de). Dictionnaire portatif des théâtres, contenant l'origine des différents théâtres de Paris. Paris, Jombert, 1754, 1 vol. in-8°.

Annales dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres. Paris, 1808, 9 vol. in-8°.

**Vivien** et **Edmond Blanc**. Traité de la législation des théâtres, ou Exposé complet et méthodique des lois et de la jurisprudence relativement aux théâtres et spectacles publics. Paris, Brissot-Thivars, 1830, 1 vol. in-8°.

**Chassiron** (Pierre-Mathieu **Martin de**) Réflexions sur les tragédies-opéras. Paris, 1751, in-12°.

Examen des causes destructives de l'Opéra. Laris, 1789, in-8°.

**Dupuy**. Lettres sur l'origine et les progrès de l'Opéra en France (negli *Amusements du cœur et de l'esprit*, par le même auteur. La Haye, 1741, in-12°).

**Contant d'Orville.** Histoire de l'Opéra-bouffon, contenant les jugements de toutes les pièces qui ont paru depuis sa naissance jusqu'à ce jour. Amsterdam et Paris, 1768, in-12°.

**Desboulmiers.** Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique. Paris, Lacombe, 1769, 7 vol. in-12°.

Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre-Italien, depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769. Paris, Lacombe, 1769, 7 vol. in-12°.

**Origny** (M. d'). Annales du Théâtre-Italien, depuis son origine jusqu'à ce jour. Paris, Duchesne, 1788, 3 vol. in-8°.

**Fétis** (François-Joseph). Histoire de l'Opéra-Comique (nella *Revue musicale*, t. III, p. 529, 553).

**Quatremère de Quincy** (Antoine-Chrysostôme). De la nature des opéras buffons et de l'union de la comédie et de la musique dans ces pièces. Paris, 1789, in-8° de 32 pages.

**Valabrègue** (...). État du Théâtre royal italien sous la direction de madame Catalani. Paris, 1818, in-8°.

**D'Ortigue** (Joseph). De la guerre des dilettanti. Paris, 1829, in-8°.

— Du Théâtre-Italien et de son influence sur le goût musical français. Paris, 1840, 1 vol. in-8°.

---

## CAPITOLO IX.

*Scritti polemici intorno la musica italiana e francese.*

**Raguenet** (l'abbé). Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras. Paris, 1702, in-12°. Amsterdam, 1704, 124 p.

— Défense du parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras. Paris, 1707, 174 p. in-12°.

**De Freneuse** (Jean-Laurent Le Cerf de la Vieuville). Comparaison de la musique italienne et de la musique française. Bruxelles, 1705, 2 vol. in-12°.

— L'art de décrier ce qu'on n'entend pas, ou le Médecin musicien. Paris, 1706, in-8°.

**L'Héritier** (....). Lettre critique et historique sur la musique française, la musique italienne, et sur les bouffons, à madame D. Paris, 1753, in-8°.

**Arnaud** (l'abbé François). Réflexions sur la musique en général et sur la musique française en particulier. Paris, 1754, in-8°.

**Sonnetti** (Jean-Jacques). Le brigandage de la musique italienne. Amsterdam et Paris, 1780, 173 p. in-12°.

**Martine** (...). De la musique dramatique en France. Paris, Dentu, 1813, in-8°.

**Rousseau** (Jean-Jacques). Lettre sur la musique française. Paris, 1753, in-8°.

—

## CAPITOLO X.

*Opere che trattano dell'udito e della voce umana.*

**Hautefeuille** (l'abbé de). Lettre à M. Bourdelot, premier médecin de madame la duchesse de Bourgogne, sur les moyens de perfectionner l'ouïe. Paris, 1702, in-4°.

**Vicq d'Azyr** (Félix). De la structure de l'organe de l'ouïe des oiseaux, comparé avec celui de l'homme,

des quadrupèdes, des reptiles et des poissons (nei *Mémoires de l'Académie des sciences*, 1778, Hist., 5; Mém., 381).

**Dodart** (Denis). 1° Mémoire sur les causes de la voix de l'homme et de ses différents tons (nei *Mémoires de l'Académie royale des sciences*, 1700, p. 238).

**Ferrein** (.....). De la formation de la voix de l'homme (nei *Mémoires de l'Académie royale des sciences*, 1741, p. 409).

**Vicq-d'Azyr** (Félix). Mémoires sur la voix; de la structure des organes qui servent à la formation de la voix, considérés dans l'homme et dans les différentes classes d'animaux et comparés entre eux (nei *Mémoires de l'Académie des sciences*. 1779, Hist., p. 5; Mém., p. 178).

**Mojon** (Benoît). Mémoire sur les effets de la castration dans le corps humain. Montpellier, Tournel, an XIII (1804), in-8°.

**Dutrochet** (Henri-Joachim). Mémoire sur une nouvelle théorie de la voix, avec l'exposé des divers systèmes qui ont paru jusqu'à ce jour sur cet objet. Paris, Diot, 1806, in-4°.

**Savart** (Félix). Mémoire sur la voix humaine (nel *Journal de physiologie expérimentale*, 1985, n° 4).

**Bennati** (le doct. François). Recherches sur le mécanisme de la voix humaine, ouvrage qui a obtenu un prix à la Société des sciences physiques et chimiques de Paris, précédé du rapport de MM. G. Cuvier, de Prony et Savart à l'Académie des sciences. Paris, Baillière, 1832, in-8°.

— Recherches sur les maladies qui affectent les organes de la voix humaine, lues à l'Académie

royale des sciences, et couronnées par la Société des sciences physiques et chimiques de Paris. Paris, Baillière, 1832, in-8°.

Ristampate, poi fuse insieme col titolo: — *Études physiologiques et pathologiques sur les organes de la voix humaine, ouvrage auquel l'Académie royale des sciences a décerné un des prix de médecine fondés par M. de Monthyon.* Paris, Baillière, 1833, 1 vol. in-8°.

—

## CAPITOLO XI.

*Opere che trattano dell'accordo e della costruzione degli strumenti.*

**Ferroni** (Pietro). Memoria sull'uso della logistica nella costruzione degli organi e de' cembali. Modena, presso la Società Tipografica, 1804 (V. pure *Mem. di matem. e di fisica della società ital. delle scienze.* Tom. XIII, P. I, 1807, p. 374-380).

L'autore prova che il solo retto uso della logistica dee servire a' fabbricatori d'organo per costruire le loro canne in modo, che rendano sempre ed esattamente quella voce che l'armonia richieda per una giusta divisione d'accordatura, qualunque sia il temperamento, cui per questa vogliono adattare gli artefici.

Annotazioni d'un artefice d'organi sopra la logistica proposta dal matematico signr Pietro Ferroni per la costruzione di tali strumenti. Mantova, 1806, 14 pag.

Le presenti annotazioni, dettate invece dalla pratica

più estesa e dalla più illuminata esperienza, servono a far conoscere che il compasso logistico ed il calcolo su citato Ferroni, lungi dall'assicurare il costante buon effetto delle canne, serve soltanto a fissarne le proporzioni, dopo di che manca ancor moltissimo di ciò che colle sole speculazioni teoretiche si cercherebbe invano.

**Serassi** (Giuseppe). Sugli organi, lettere. Bergamo, nella stamperia Natali, 1816, 73 pag. in-8°.

Sono quattro lettere, due delle quali sono dirette al maestro Gioanni Simone Mayr, una al maestro D. Paolo Bonifichi, ed una al Mr. Carlo Bigatti. Esse contengono i varii perfezionamenti fatti dall'autore nell'organo, ed interessanti notizie storiche sull'arte organica d'ambe le scuole, lombarda e veneta.

**Doni** (Gio. Battista). Discorso della disposizione e facilità delle viole diarmoniche (Vedi le sue Opere, T. I, p. 376).

**Bagatella** (Antonio). Regole per la costruzione dei violini, viole, violoncelli e violoni. Memoria presentata all'accademia di Padova, al concorso del premio dell'arti dell'anno 1782. Padova, 1786, 24 pagine in-4° con due rami, a spese dell'accademia.

Memoria che ottenne il premio. Una traduzione tedesca del Schaum ne fu pubblicata a Lipsia nel 1806, presso Kühnel, col titolo: Ueber den Bau der violin, bratsche und violonzell.

**Vicentino** (D. Nicola). Descrizione dell'arciorgano, nel quale si possono eseguire i tre generi della musica diatonica, cromatica ed enarmonica. Venezia 1561.

È la descrizione di un organo molto artificioso, che costò all'autore 18 anni di lavoro, ed il quale sussiste tuttora a Roma.

In un'altra sua opera: *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, 1555, in-fol., l'autore aveva già descritto un *arcicembalo* da lui inventato, sul quale si può del pari suonare in tutti i tre generi; è probabile che tale invenzione sarà soltanto trasferita ed applicata all'organo.

**Todini** (Michele). Galleria armonica. Roma, 1676, 4 fogli in-12°.

**Colonna** (Fabio). Della sambuca lincea, ovvero dell'istrumento musico perfetto. Napoli, 1618, in-4°.

È la descrizione di un istrumento musicale, sul quale ogni suono è diviso in quattro parti, onde produrvi tutti i tre generi. L'autore lo chiamò pure *Pentecontachordon*, perchè consisteva di 500 corde ineguali. Mersenne, *Harmsnie univ.*, l. III, prop. XI; e Doni, *De præstantia musicæ veter.*, ne danno notizie più estese. Il Doni però lo dichiara per il libro più sciocco che mai abbia veduto.

**Lambert** (Jean-Henri). Remarques sur le tempérament en musique (Nei *Mémoires de l'Académie de Berlin*, 1774).

**Denis** (Jean). Traité de l'accord de l'épinette, avec la comparaison de son clavier à la musique vocale. Paris, Robert Ballard, 1650, in-4°.

**Louet** (Alexandre). Instructions théoriques et pratiques sur l'accord du piano-forté, etc. Paris, 1798, in-8° de 63 pages.

**La Salette** (P. Joubert de). Lettre sur une nouvelle manière d'accorder les forté-pianos, ou plus généralement les instruments à clavier. Paris, 1808, in-8°.

**Blanchet** (A.-F.-N.). Méthode abrégée pour accorder le forté-piano. Paris, Brianchon, in-8°.

**Steup** (H.-C.). Méthode pour accorder le forté-piano. Amsterdam, 1811, in-8°.

**Tournatoris** (P.). L'art musical relatif à l'accord du piano; poëme. Paris (sans date), in-8°.

**Giorgio di Roma** (....). Manuel de l'accordeur. Paris, Roret, 1834, 1 vol. in-18°.

**Montal** (Charles), facteur de pianos. Abrégé de l'art d'accorder soi-même son piano. Paris, Duverger, 1834, 1 vol. in-18°.

— L'art d'accorder soi-même son piano, d'après une méthode sûre, simple et facile, déduite des principes exacts de l'acoustique et de l'harmonie, etc. Paris, E. Duverger, 1836, 1 vol. in-8°, avec des planches.

**Savart** (Félix). Mémoire sur la construction des instruments à cordes et à archet, etc., Paris, Déterville, 1819, in-8°.

**Fétis** (François-Joseph). Sur la construction des violons, altos et basses (nella *Revue musicale*, t. II, pag. 25).

— Sur la harpe et particulièrement sur celle d'Érard à double mouvement (nella *Revue musicale*, t. II, p. 337-349).

— Sur le métronome de Maelzel, avec l'histoire du chronomètre (nella *Revue musicale*, tom. II, pagine 361).

— Lettre à M. Henri Naderman, au sujet de sa réfutation d'un article de la *Revue musicale* sur la harpe à double mouvement (nella *Revue musicale*, t. III, p. 1).

**Fétis** (François-Joseph). Mon dernier mot sur la

harpe à double mouvement (nella *Revue musicale*, t. III, p. 265).

**Naderman** (Henri). Supplément à ce qui a été dit en faveur des différents mécanismes de la harpe à duble mouvement. Paris, avril 1828, in-8° de 32 pages.

**Anders** (G.-E.). Description des instruments mis à l'exposition de l'industrie nationale à Paris (nella *Gazette musicale de Paris*, année 1834, 1839, 1844).

**D'Onsembray** (M.). Description et usage d'un métromètre, ou machine pour battre la mesure et les temps des airs. Paris (sans date), 1724, in-4°.

**Davaux** (.....). Lettre sur un instrument ou pendule nouveau qui a pour but de déterminer, avec la plus grande exactitude, les différents degrés de vitesse ou de lenteur des temps dans une pièce de musique, depuis le *prestissimo* jusqu'au *largo* (nel *Journal encyclopédique*, juin, 1784, p. 534).

**Despréaux** (Jean-Étienne). Nouveau chronomètre musical établi sur des bases astronomiques. Paris, 1812, in-8°.

— Notice sur le métronome de J. Maelzel. Paris, Ballard, in-12°.

**Engramelle** (le P. Marie-Dominique-Joseph). La tonotechnie, ou l'Art de noter les cylindres. Paris, 1775, 1 vol. in-8°.

—

## CAPITOLO XII.

### *Trattati generali della musica.*

**Rameau** (Jean-Baptiste). Code de musique pratique, ou Méthode pour apprendre la musique, même à des aveugles, pour former la voix et l'oreille, pour la position de la main avec une mécanique des doigts sur le clavecin et l'orgue, pour l'accompagnement sur tous les instruments qui en sont susceptibles, et pour le prélude; avec de nouvelles réflexions sur le principe sonore. Paris, de l'Imprimerie royale, 1760, in-4°.

**Émy-de-L'Ylette** (A.-F.). Théorie musicale, contenant la démonstration méthodique de la musique, à partir des premiers éléments de cet art, jusques et compris la science de l'harmonie. Paris, 1810, in-4°.

**Momigny** (J.-Jérôme de). Cours général de musique, de piano, d'harmonie et de composition, depuis A jusqu'à Z, pour les élèves, quelle que soit leur infériorité, et pour tous les musiciens du monde, quelle que soit leur supériorité réelle; divisé en douze parties théoriques et pratiques. Paris, 1834, in-4°.

**Daniel** (Salvador). Grammaire philharmonique, ou Cours complet contenant la pratique et la théorie Bourges, 1836, in-4°.

**Choron** (Alexandre-Étienne), et **Lafage** (Juste-Adrien de). Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou Encyclopédie musicale. Paris, Roret, 1836-1838, 3 parti in 6 volumi in-18°.

**Kastner** (Georges). Grammaire musicale comprenant

tous les principes élémentaires de musique, la mélodie, le rhythme, l'harmonie moderne et un aperçu succinct des voix et des instruments. Paris, H. Lémoine, 1838, grand in-8°.

—

## CAPITOLO XIII.

*Trattati di canto fermo.*

**Fétis** (François-Joseph). Méthode élémentaire de plain-chant, à l'usage des séminaires, des chantres et des organistes. Paris, veuve Canaux, 1843, 1 vol. grand in-8°.

**Janssens** (N.-A.), prêtre. Les vrais principes du chant grégorien. Malines, Hanicq, 1845, 1 vol. in-8°.

**Feltz** (Louis). Pratique du plain-chant, ou Manuel du jeune chantre. Langres, Dejussieu, 1846, 1 vol. in-12°.

**Mantin** (C.). Traité de psalmodie, ou exposé des règles qui la concernent. Orléans, J.-B. Niel, 1846, 1 vol. grand in-8°.

**Dolé** (l'abbé F.-C.). Essai théorique, pratique et historique sur le plain-chant. Paris, J. Lecoffre, 1847, 1 vol. in-8°.

NB. *Per altre opere di questo genere, si vegga il cap. VII.*

—

## CAPITOLO XIV.

*Trattati elementari di musica moderna.*

**Quicherat** (L.). Traité élémentaire de musique. Paris, 1833, in-12°.

Bergère (Alexandre). Exposé raisonné des principes de musique mis à la portée des élèves et des amateurs. Paris, 1835, in-8°.

Fétis (François-Joseph). Manuel des principes de musique. Paris, Schlesinger, 1837, in-8°, e 1846.

— Solféges progressifs, précédés des principes de la musique. Paris, 1827, in-fol.

Lafage (Juste-Adrien Lenoir de). Séméiologie musicale, ou Exposé succinct et raisonné des principes élémentaires de la musique, suivi d'un vocabulaire des termes musicaux les plus usités. Paris, 1837, in-8° de X et 152 pages.

—

## CAPITOLO XV.

### *Dell' arte del canto.*

Mengozzi (Bernard) et Cherubini. Méthode de chant du Conservatoire de musique. Paris, 1803, in-fol.

Negri (Benoit). Instruction aux amateurs du chant italien. Paris, Pacini, 1834, in-8°.

Fétis (François-Joseph). Traité du chant en chœur. Paris, Schlesinger, 1838, in-4°.

—

## CAPITOLO XVI.

### *Metodi per suonare gli strumenti.*

#### §. 1. — *Strumenti a corda.*

Violino e viola.

Zanetti (Gasparo). Il scolaro per imparare a suonare di violino ed altri stromenti, nuovamente dato in

luce, oue si contengono gli veri principj dell'arie, passi e mezzi, saltarelli, gagliarde, zoppe, balletti, alemane, et correnti, accompagnate con tutte le quattro parti, cioè, canto, alto, tenore et basso. Con una nuova aggiunta d'intavolatura de' numeri non più datti alla stampa, solo che dal detto Zanetti, la quale seruirà ancora a tutte le suddette quattro parti. Dalla quale intavolatura qual si voglia persona da se stesso potrà imparare a suonare di musica con facilità per tutte le suddette parti, come apalamente si può vedere negli esempj della presente opera. Milano, per Carlo Comagno, 1645, gr. fol.

**Geminiani** (Francesco). The art of playing the violon, containing all the rules necessary to attain perfection on that instrument, with 12 compositions or solos; a Work calculated to qualify the student for executing any piece of music with taste and facility. London, 1740.

**Tartini** (Giuseppe). Lettera inserviente ad una importante lezione per i suonatori di violino, alla signora Lombardini. (*Strmen*). Londra, 1771, in-4°.

**Galeazzi** (Francesco). Elementi teorici-pratici di musica, con un saggio sopra l'arte di suonare il violino, analizzata ed a dimostrabili principii ridotta. Opera utilissima a chiunque vuol applicarsi alla musica, e specialmente a' principianti, dilettanti e professori di violino. Roma, nella stamperia Pilucci Cracas, 1791, in-8°, t. I, p. 245; t. II, pag....

**Tonelli** (Luigi). Metodo completo per il violino, diviso in due parti. Milano, presso Gio. Ricordi (1823). Parte I, 38 pag.; Parte II, 42 pag. in-fol.

**Doni** (Gio. Batt.). Discorso, in quanti modi si possa praticare l'accordo nelle viole (Vedi le sue Opere, tom. I, pag. 397).

**Bruni** (Antonio Bart.). Méthode pour l'alto-viola, contenant les principes de cet instrument, suivie de 25 études. Paris, chez Janet et Cotelle.

**Dupont** (.....). Principes de violon par demandes et par réponses. Paris, 1740, in-4°.

**Montéclair** (Michel). Méthode facile pour apprendre à jouer du violon. Paris, 1756, in-4° oblong de 24 pages.

**Brijon**. Réflexions sur la musique et la vraie manière de l'exécuter sur le violon. Paris, Moreau, 1763, 1 vol. in-4°.

**Woldemar** (Michel). Grande méthode de violon. Paris, Cochet, 1796, in-fol.

**Cartier** (Jean-Baptiste). L'art du violon, collection choisie dans les sonates des trois écoles, italienne, française et allemande, avec des remarques. Paris, 1798, in-fol.

**Baillot, Rode** et **Kreutzer**. Méthode de violon adoptée par le Conservatoire, rédigée par Baillot. Paris, 1801, in-fol.

**Baillot** (Pierre-François). L'art du violon. Paris, 1831, 1 vol. in-fol.

**Spohr** (Louis). Ecole du violon, ou Méthode élémentaire et progressive. Paris, Richault, 1839, in-fol.

**Habeneck** (François-Antoine). Méthode théorique et pratique du violon, divisée en trois parties. Paris, veuve Canaux, 1842, in-fol.

Digitized by Google

## Violoncello.

Dotzauer (Justus Joh. Fried.). Méthode de violoncelle, français et allem. Mayence, chez Schott (1825).

— Méthode pour apprendre à faire les sons harmoniques sur le violoncelle et le pizzicato de la main gauche. Paris, Richault, 1838, in-fol.

Raoul (J.-M.). Méthode de violoncelle, contenant une nouvelle exposition des principes de cet instrument. Paris, Pleyel, 1797, in-fol.

Baillot, Levasseur, Catel et Baudiot. Méthode pour le violoncelle, adoptée par le Conservatoire. Paris, 1803, in-fol.

Duport (Louis). Essai sur le doigter du violoncelle et sur la conduite de l'archet. Paris, Pleyel, 1810, in-fol.

Lanzetta (Salvatore). Metodo di violoncello. Torino, 1786, in-°.

Cupis (—). Nuovo metodo ragionato di violoncello. Parigi, 1797, in-8°.

Chevillard. Méthode complète pour le violoncelle. Paris, 1835, in-fol.

## Contrabasso.

Asioli (Bonifazio). Elementi per il contrabasso, con una nuova maniera di digitare. Composti da . . . . Milano, presso Giovanni Ricordi (1823), 28 pagine in-fol. obl.

Miné (Adolphe). Méthode pour la contrebasse. Paris, 1827, in-fol.

Duryer (Amand). Méthode complète de contrebasse. Paris, 1836, in-fol.

### Metodi di strumento.

**Galilei** (Vincenzo). Il Fronimo, dialogo sopra l'arte del bene intavolare, e rettamente suonare la musica negli stromenti artificiali, sì di corde come da fiato, ed in particolare nel liuto. In Venezia, 1583 e 1581, in-fol.

### Tiorba.

**Fleury** (Nicolas). Méthode pour apprendre à toucher facilement le théorbe. Paris, R. Ballard, 1660, in-4° oblong.

**Bartolomi** (Ange-Michel). Table pour apprendre facilement à toucher le théorbe. Paris, Ballard, 1669, in-4° oblong.

**Michel-Ange**. Méthode de théorbe. Paris, Ballard, 1699, in-4°.

### Ghitarra.

**Milan** (don Ludovico). El maestro, o Musica di viguela de mano. Valencia, 1534.

**Milioni** (Pietro). Corona del primo, secondo e terzo libro d'intavolatura di chitarra spagnuola. Roma, 1638, in-8°.

**Banfi** (Giulio). Il maestro di chitarra. Milano, 1653.

**Abbatessa** (Gio. Battista). Ghirlanda di varii fiori, ovvero intavolatura di ghitarra spagnuola, dove che da se stesso ciascuno potrà imparare con grandissima facilità e brevità. Milano, appresso Loduico Monza, 16 pag. in-8° obl. (circa il 1690).

**Bortolazzi** (Bartolomeo). Nuova ed esatta scuola per

la chitarra. Vienna, presso Steiner e comp., col titolo italiano e tedesco.

**Boccomini** (—). Grammatica per chitarra francese, ridotta ed accresciuta dal professore maestro signor.... Roma, presso Piali, 1812.

**Leroy** (Adrien). Brève et facile instruction pour apprendre la tablature à bien accorder, conduire et disposer la main sur la guitare. Paris, Adrien Leroy, 1578, in-4° oblong.

**Derozier** (Nicolas). Nouveaux principes pour la guitare. Paris, Ballard, 1689, in-4°.

**Campion** (François). Nouvelles découvertes sur la guitare, contenant plusieurs suites de pièces sur huit manières d'accorder. Paris, 1705.

**Baillon** (P.-G.). Nouvelle méthode de guitare selon le système des meilleurs auteurs. Paris, 1781, in-4°.

**Doisy Lintant** (Charles). Principes généraux et raisonnés de la guitare. Paris, Naderman, 1801, in-fol.

**Carulli** (Ferdinand). Méthode de guitare avec deux suites. Paris, Carli, 1807, in-fol.

**Molino** (François). Nouvelle méthode complète de guitare. Paris, 1811, in-fol. Deuxième édition, Paris, 1818, in-fol.

**Sor** (Ferdinand). Méthode pour la guitare. Paris, 1831, in-4°.

**Aguado** (D.). Nouvelle méthode de guitare. Paris, 1835, in-fol.

## Arpa.

**Genlis** (Stéphanie-Félicité Ducrest de Saint-Aubin, comtesse de). Nouvelle méthode pour apprendre à

jouer de la harpe en moins de six mois de leçons. Paris, 1805, in-fol.

**Désargus** (Xavier). Traité général sur l'art de jouer de la harpe. Paris, 1809, in-fol.

— Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe. Paris, 1825, in-fol.

**Bochsa** (Robert-Nicolas-Charles). Nouvelle méthode pour la harpe. Paris, 1814, in-fol.

**Naderman** (François-Joseph). Ecole de harpe, ou Méthode raisonnée pour les classes du Conservatoire, divisée en cinq parties. Paris, Naderman, 1824, in-fol.

**Laborde** (le comte Alexandre de). Lettre à madame de Genlis sur les sons harmoniques de la harpe. Paris, 1806, in-12°.

## §. II. — *Strumenti a fiato.*

### Flauto.

**Fontego** (Silvestro Ganassi del). Fontegara, la quale insegna di suonare il flauto, ecc. Venezia, 1535, in-4° (V. Conr. Gesner. *Partit. univers.*, lib. 7; e Martini, *Storia della musica* nell'indice degli autori, tom. I, pag. 456, ove l'autore viene chiamato Ganassi).

**Lorenzoni** (Dr. Antonio). Saggio per ben suonare il flauto traverso, con alcune notizie generali ed utili per qualunque istromento, ed altre concernenti la storia della musica. Vicenza, per Francesco Modena, 1779, 90 pag. in-4°, con tavole d'esempi.

Elementi di musica, e principii per flauto, con varj

esercizj ed alcuni pezzi di progressiva difficoltà. Milano, presso Gio. Ricordi.

**Hotteterre** (Louis), dit *le Romain*. Principes de la flûte traversière, de la flûte à bec et du hautbois. Paris, Ballard, 1707, in-4°.

**Quantz** (Jean-Joachim). Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec plusieurs remarques pour servir au bon goût de la musique, le tout éclairci par des exemples. Berlin, 1752, 1 vol. in-4°.

**Hugot et Wunderlich**. Méthode de flûte adoptée par le Conservatoire. Paris, 1804, in-fol.

**Coche** (V.), professeur au Conservatoire de Paris. Méthode pour servir à l'enseignement de la nouvelle flûte, inventée par Gordon, modifiée par Boehm, et perfectionnée par V. Coche et Buffet. Paris, Schœnenberger, 1838, in-fol.

## Oboe.

**Freillon-Poncein** (Jean-Pierre). La véritable manière d'apprendre à jouer du hautbois, de la flûte et du flageolet, avec les principes de la musique pour les voix et les instruments. Paris, J. Collumbat, 1700, in-4° oblong.

**Garnier** (François). Méthode pour le hautbois, contenant les principes nécessaires pour bien jouer de cet instrument. Paris, 1800, in-fol.

**Brod** (Henri). Grande méthode complète pour le hautbois, divisée en deux parties. Paris, 1828, in-fol.

## Clarinetto.

**Lefebvre** (Xavier). Méthode de clarinette adoptée pour l'enseignement dans le Conservatoire. Paris, 1802, in-fol.

**Muller** (Iwan). Méthode pour la nouvelle clarinette à treize clefs, et clarinette alto. Paris, 1825, in-fol.

**Berr** (Frédéric). Traité complet de la clarinette. Paris, E. Duverger, 1835, in-4°.

## Fagotto.

**Ozy** (François-Étienne). Méthode nouvelle et raisonnée pour le basson. Paris, 1788, in-fol. oblong; deuxième édition adoptée par le Conservatoire. Paris, 1803, in-fol.

**Willent-Bordogni** (Joseph). Méthode complète de basson. Paris, Troupenas, 1845, in-4°.

## Corno.

**Punto** (Jean). Méthode pour apprendre facilement les éléments des premier et second cors. Paris, Sieber, 1798, in-fol.

**Domnich** (Henri). Méthode pour premier et second cors, servant à l'enseignement du Conservatoire. Paris, 1803, in-fol.

**Dauprat** (...). Méthode de cor alto et cor basse, divisée en trois parties. Paris, Richault, 1820, in-fol.

**Meifred** (Joseph-Émile). De l'étendue, de l'emploi et des ressources du cor en général, et de ses corps de rechange en particulier. Paris, 1829, in-fol.

**Mengal** jeune. Méthode du cor, suivie du doigté du cor à pistons. Paris, 1835, in-fol.

**Meifred** (Joseph-Émile). Méthode pour le cor chromatique ou à pistons, approuvée par la section de musique de l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France. Paris, Richault, 1837, in-fol.

### Tromba.

**Leroy** (.....). Méthode de trompette à cinq clefs, en français et en allemand. Mayence, Schott, 1824, in-fol.

**Buhl** (David). Méthode de trompette. Paris, 1825, in-fol.

**Cornette** (Vincent). Méthode de trompette à clefs. Paris, 1834, in-fol.

**Lechner** (Frédéric). Méthode de trompette à cylindres. Paris, 1834, in-fol.

**Froment** (Pierre). Grande méthode pour le cornet à trois pistons. Paris, Richault, 1836, in-fol.

### Trombone e Oficleide.

**Braun** (...). Méthode pour les trombons basse, ténor et alto, en français et allemand. Offenbach, André, in-fol.

**Vimeux** (J.-J.-Firmin). Méthode complète pour le trombon. Paris, 1825, in-fol.

**Berr** et **Caussinus**. Manuel complet d'ophicléide. Paris, 1836, in-fol.

### Serpentone.

**Roze** (Nicolas). Méthode de serpent adoptée par le Conservatoire. Paris, 1804, in-fol.

Digitized by Google

**Hermenge.** Méthode de serpent et de serpent à clefs. Paris, 1816, in-fol.

§. III. — *Pianoforte.*

**Bach** (Carl Philipp Emanuel). Versuch über die wahre art das clavier zu spielen, mit exempeln und achtzehn Probestücken in sechs sonaten erläutert. Erster Theil. Zweite Auflage. Berlin, 1759, 15 fogli in-4°. Terza edizione, Lipsia, presso Schwickert, 1780. La prima edizione è del 1753.

**Clementi** (Muzio). Méthode pour le pianoforte, contenant les Elémens de la musique et des leçons préliminaires sur la doigté, accompagnée d'exemples, et suivies de 50 leçons doigtées, par les compositeurs les plus célébres tels que Händel, Corelli, Rameau, Bach, Couperin, Scarlatti, Haydn, Mozart, Clementi, Beethoven, Pleyel, Dussek, Cramer, etc. Paris, chez Pleyel.

— Gradus ad parnassum, or the art of playing on the pianoforte, exemplified in a series of exercises in the strict and in the free styles, composed and dedicated to her excellency the princess Sophia Wolkons. London, 1817.

**Pollini** (Francesco). Metodo pel clavicembalo. Adottato dal R. Conservatorio di musica di Milano, non che per le case di educazione nel regno. Milano, presso Gio. Ricordi (1812), 84 pag. in-fol. obl.

**Assensio** (don Carlo). Nuova Scuola per ben suonare il pianoforte. Palermo, 1815.

**Negri** (Benedetto). Supplemento ai metodi di pianoforte, composto e dedicato alle sue allieve. Milano,

presso Ferdinando Artaria (1822), 21 pag. in-folio grande.

**Czerny** (Joseph). Der wiener clavierlehrer, oder theoretisch-practische Anweisung das pianoforte nach einer neuen erleichterten methode in kurzer zeit richtig, gewandt und schön spielen zu lernen. Wien, bei Anton Strauss (1825).

**Hummel** (Jean-Népomucène). Grande méthode complète, théorique et pratique pour le piano-forte. Paris, Farrenc, sans date (1830), 1 vol. in-fol.

**Kalkbrenner** (Chrétien-Frédéric). Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-mains, contenant les principes de musique, un système complet du doigter, la classification des auteurs à étudier, etc. Paris, Pleyel, 1831, in-fol.

**Zimmerman** (Joseph). Encyclopédie du pianiste, composée pour le Conservatoire de Paris. Première partie: Méthode élémentaire de piano; deuxième partie: Méthode de perfectionnement; troisième partie: Traités d'harmonie, de contrepoint et fugue; de la composition appliquée à l'orchestre, au théâtre et au piano en particulier. Paris, 1840, in-fol.

**Fétis** (F.-J.) et **Moschelès**. Méthode des méthodes de piano, ou Traité de l'art de jouer de cet instrument, basé sur l'analyse des meilleurs ouvrages qui ont été faits à ce sujet. Paris, Schlesinger, 1840, in-fol.

**Martin** (Casimir), inventeur de la machine appelée *chirogymnaste*. Méthode de chirogymnaste, ou gymnase des doigts, pour l'usage des pianistes et de tous les instrumentistes en général. Paris, 1843, in-8°.

## §. IV. — *Organo.*

**Antegnati** (Costanzo). L'arte organica. Brescia, presso Francesco Tebaldino, 1608.

**Diruta** (R. P. Girolamo). Il Transilvano, sopra il vero modo di suonare organi e stromenti da penna. Parte I. In Venezia, 1615, in-fol. Parte II, Dell'intavolatura ed altre cose, del medesimo. *Ibid.*, 1622, in-fol.

**Martini** (Gio. Batt.). Regola per gli organisti per accompagnare il canto fermo. Bologna, per Lelio della Volpe. Stampato dopo il 1666 (V. Fantuzzi, *Notizie degli scrittori Bolognesi*, tom. V).

**Martini** (Jean-Baptiste-Égide). École d'orgue, résumée d'après les ouvrages des plus célèbres organistes d'Allemagne. Paris, 1804, 3 parties in-fol.

**Erner** (Jean-Gottlob). École d'orgue, ou Méthode élémentaire traduite de l'allemand par Heller, et rédigée par Choron. Paris, Richault, 1822, in-fol.

**Rink** (Jean-Chrétien-Henri). École pratique d'orgue. Pari, Richault, 1825, in-4°.

**Miné** (Adolph). Méthode d'orgue. Paris, 1835.

## §. V. — *Altri strumenti.*

### Cornamusa.

**Borjon** (Ch.). Traité de la musette. Lyon, 1672, in-fol.

**Hotteterre** (Louis), dit *le Romain*. Méthode pour la musette, contenant des principes par le moyen desquels on peut apprendre à jouer de cet instrument de soi-même, au défaut de maître. Paris, J.-B. Christ. Ballard, 1738, in-4°.

### Ghironda.

**Corrette** (Michel). Méthode pour apprendre à jouer de la vielle. Paris, 1783, in-fol.

### Armonica.

Breve descrizione dell'armonica (V. *Antolog. rom.*, tom. XVI, 1789, in-4°, pag. 15).

Riguardo alla storia dell'armonica, vedi pure l'opera di Müller nella rubrica *Invenzione di varii altri istrumenti.*

Lettre sur la nouvelle harmonique. A l'auteur des observations sur la physique (V. *Journ. des Sçavans*, 1776, oct., pag. 251.

### Campane.

**Rocca** (Angelo). Commentarius de campanis. Romæ, 1612, in-4°.

**Montanus** (Irenius). Historische Nachricht von den Glocken. Chemnitz, 1726, in-8°.

**Hahn** (Johann Gottfried). Kampanologie, oder praktische Anweisung, wie Laut- und Uhrglocken verfertigt, dem Glockenmeister veraccordirt, behandelt und reparirt werden, etc. Erfurt, bei Keiser, 1802, 238 pag. in-8° con rami.

### Tamburo.

**Carbonle** (Mr). Méthode pour apprendre à jouer du tambourin, sans aucun changement de corps dans tous les tons. A Paris, 1766.

**Frey** (J.). Méthode de tambour de basque. Paris, chez l'auteur.

**Schuster** (Vincenz). Anleitung zur Erlehrnung des von G. Staufer neuerfundenen guitarre-violoncells, mit einer genauen Abbildung dieses instruments. Wien, bei Anton Diabelli (1825).

**Carbonel** (Joseph-Noël). Méthode pour apprendre à jouer du tambourin et du galoubet, sans aucun changement de corps, dans tous les tons. Paris, 1766, in-4°.

---

## CAPITOLO XVII.

*Sistemi generali di musica, e della generazione dell'armonia.*

### Armonia.

**Scorpioni** (P. Domenico). Riflessioni armoniche. Napoli, 1701.

**Catalisano** (Gennaro). Grammatica armonica, fisico-matematica ragionata sui veri principii fondamentali teorico-pratici, per uso della gioventù studiosa, e di qualunque musicale radunanza. Roma, 1781, 166 pag. in-4° grande, con 15 tavole in rame.

**Asioli** (Bonifacio). Trattato d'armonia e d'accompagnamento. Milano, presso G. Ricordi, 1813, 139 pag. in-fol.

**Selvaggi** (Gasparo). Trattato d'armonia, ordinato con nuovo metodo, e corredato di tavole a dichiarazione delle cose in esso esposte. Napoli, presso Raffaele Miranda, 1823, 169 pag. in-8°.

## Intervalli e scale.

**Serra** (—). Introduzione armonica sopra la nuova serie dei suoni modulati oggidì. Roma, 1768.

**Draghetti** (Andrea). Psychologiæ specimen ab... proposita, a M. I. Origono propugnata. An. 1771. Mediolani, ex typographia Josephi Morelli, 1771, in-8°.

— Della legge di continuità nella scala musica, replica del Padre... alla Risposta del Padre D. Giovenale Sacchi, della Congregazione di S. Paolo, ecc. Milano, 1772, 97 pag. in-8°, con rame. (V. l'analisi nella *Gazzetta letteraria di Milano*, 1772, n° 16, 24 giugno. V. pure *Journ. des Sav.* 1773, janv. p. 131, févr. pag. 375).

**Sacchi** (P. Giovenale). Risposta al padre Andrea Draghetti della Compagnia di Gesù, prof. di metafisica in Brera. Milano, presso Giuseppe Mazzuchelli, 1771, 55 pag. in-8°.

**Rameau** (Jean-Baptiste). Nouveau système de musique théorique, où l'on démontre le principe de toutes les règles nécessaires à la pratique, pour servir d'introduction au traité de l'harmonie. Paris, 1726, 1 vol. in-4°.

— Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique. Paris, 1737, 1 vol. in-8°.

— Observations sur nostre instinct pour la musique et sur son principe. Paris, 1754, in-8°.

— Lettre à M. Euler sur l'identité des octaves, d'où résultent des vérités d'autant plus curieuses qu'elles n'ont pas encore été soupçonnées. Paris, 1753, in-8°.

**Alembert** (Jean Le Rond d'). Éléments de musique

théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau. Paris, David, 1752, in-8°.

**Esteve.** Nouvelle découverte du principe de l'harmonie, avec un examen de ce que M. Rameau a publié sous le titre de Démonstration de ce principe. Paris, Seb. Jorry, 1752, in-8°.

**Serre** (Jean-Adam). Essais sur les principes de l'harmonie. Paris, Prault fils, 1753, in-8°.

— Observations sur les principes de l'harmonie, occasionnées par quelques écrits modernes sur ce sujet. Genève, Gosse, 1763, 1 vol. in-8°.

**Rameau** (Jean-Baptiste). Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie. Paris, Jorry, 1755, in-8° de 124 pages.

— Réponse de M. Rameau à MM. les éditeurs de l'Encyclopédie sur leur dernier avertissement. Paris, Jorry, 1757, in-8° de 54 pages.

— Lettre de M. d'Alembert à M. Rameau concernant le corps sonore, avec la réponse de M. Rameau. Paris, sans date (1758).

— Lettre de M. Rameau aux philosophes, concernant le corps sonore et la sympathie des tons (nei *Mémoires de Trévoux*, 1762, p. 465-477).

**Jamard.** Recherches sur la théorie de la musique. Paris, Jombert, 1769, 1 vol. in-8°.

**Dutrochet** (Henri-Joachim). Mémoire sur une nouvelle théorie de l'harmonie, dans lequel on démontre l'existence de trois modes nouveaux, qui faisaient partie du système musical des Grecs. Paris, 1800, in-8°.

**Momigny** (J.-Jérôme de). Exposé succinct du seul sys-

stème musical qui soit vraiment fondé et complet. Paris, 1802, in-8°.

**Monigny** (Jérôme-Joseph de). Cours complet d'harmonie et de composition. Paris, 1806, 3 vol. in-8°.

**Villoteau** (Guillaume-André). Mémoire sur la possibilité et l'utilité d'une théorie exacte des principes naturels de la musique. Paris, 1807, grand in-8°.

**La Sallette** (P. Joubert de). Considérations sur les divers systèmes de la musique ancienne et moderne, et sur le genre enharmonique des Grecs. Paris, 1810, 2 vol. in-8°.

**Derode** (Victor). Introduction à l'étude de l'harmonie, ou Exposition d'une nouvelle théorie de cette science. Paris, Treuttel et Wurtz, 1828, 1 vol. in-8°.

—

## CAPITOLO XVIII.

*Scienza dell'armonia teorica e pratica.*

### Sistemi d'armonia.

**Tartini** (Giuseppe). Trattato di musica, secondo la vera scienza dell'armonia. Padova, 1754, nella stamperia del Seminario, appresso Giovanni Manfré, 175 pag. in-4°, con una tavola incisa.

**Testori** (Carlo Giov.). La musica ragionata, espressa famigliarmente in dodici passeggiate a dialogo. Vercelli, 1767, in-4°, con 12 rami.

**Riccati** (conte Giordano). Esame del sistema musico di Rameau. Dissertazione acustico-matematica.

(V. *Continuazione del nuovo Giornale dei letterati d'Italia*, tom. XXI. Modena, 1779, in-12°, pag. 47-97).

**Gebhard** (Martin Anton). Harmonie. Erklärung dieser Idee in drei Büchern, und Anwendung derselben auf den Menschen in allen Beziehungen. München, in Commission bei Falter und Sohn. 1817, 227 pagine in-4°.

## Basso continuo.

**Viadana** (Lodovico). Opera omnia sacrorum concentuum cum basso continuo et generali, organo applicato, novaque inventione pro omni genere et sorte cantorum et organistarum accomodata. Adjuncta insuper in basso generali hujus novæ inventionis instructione, et succinta explicatione, latine, italice et germanice. Venezia e Francoforte sul Meno, 1609, 1613 e 1620.

**Sabbatini** (Galeazzo di Pesaro). Regola facile et breve per suonare sopra il basso continuo nell'organo, monocordo, o altro simile strumento. Dalla quale in questa prima parte ciascuno da sè potrà imparare da i primi principii quello che sarà necessario per simil effetto. Venezia, per Salvadore, 1628, 30 pag. in-4°, con un'incisione in rame rappresentante la tastatura dell'organo.

**Aggazzari** (Agostino). La musica ecclesiastica, dove si contiene la vera definizione della musica come scienza, non più veduta, e sua nobiltà. In Siena, 1638, in-4°.

**Gasparini** (Francesco). L'armonico pratico al cimbalo, ovvero regole, osservazioni ed avvertimenti per

ben suonare il basso, ed accompagnare sopra il cimbalo, spinetta ed organo. Venezia, 1703, 1708, 1715, 1754, 1764, in-4°, 1802, in-8°.

**Pasquali** (Nicolò). Thorough-bass made easy, or practical Rules for finding its various Chords with little trouble, ecc. London, in-fol.

**Manfredini** (Vincenzo). Regole armoniche, o siano precetti ragionati per apprendere i principii della musica, il portamento della mano e l'accompagnamento del basso sopra gli stromenti da tasto, come l'organo, il cembalo, ecc. Venezia, 1775, 77 pag. in-4°.

**Fenaroli** (Fedele). Regole musicali per i principianti di cembalo. Napoli, per Mazzola, 1795.

**Tritto** (Giacomo). Partimenti e regole generali per conoscere qual numerica dar si deve ai varj movimenti del basso. Milano, presso Ferdinando Artaria, 1821, 64 pag. in-fol.

**Mattei** (padre Stanislao). Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerati e contrappunti a più voci sulla scala ascendente e discendente, maggiore e minore, con diverse fughe a quattro. Bologna, presso Cipriani e C.; Firenze, presso Gasparo Cipriani; Livorno, presso Fedele Giraldi, 204 pagine in-gr. fol. litogr.

**Vicentino** (D. Nicola). L'antica musica ridotta alla moderna prattica, con le dichiarazioni e con gli essempi dei tre generi, con le loro spezie, e con l'invenzione d'un nuovo stromento, nel quale si contiene tutta la perfetta musica. Roma, 1557, in-fol.

**Zarlino** (Gioseffo). Istitutioni harmoniche divise in quattro parti, nelle quali, oltre le materie appar-

tenenti alla musica, si trovano dichiarati molti luoghi de' poeti, historici e filosofi. Venezia, 1558, 1562, 1573, 448 pag. in-fol.

**Cerone** (R. D. Pietro). El melopeo y maestro. Tractado de musica theorica y pratica: en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto musico ha menester saber: y por major facilidad, comodidad y claridad del lector, esta repartido en XXII libros. Va tan exemplificado y claro, que qualquiera de mediana habilidad, con poco trabajo, alcançará esta profession. En Napoles, por Juan Bautista Gargano, y Lucrecio Nucci, impressores, 1613, 6 alfabeti, 8 fogli (quasi 1200 pag.) in-fol., col motto: *Quid ultra quæris?* Se ne cita ancora un'altra edizione di Anversa del 1619.

**Langlé** (Honoré-François-Marie). Traité d'harmonie et de modulation. Paris, Naderman, 1797, in-fol.

— Traité de la basse sous le chant, précédé de toutes les règles de la composition. Paris, Naderman, 1798, in-fol.

**Toméoni** (Florido). Méthode qui apprend la connaissance de l'harmonie et de la pratique de l'accompagnement. Paris, 1798, in-4°.

**Catel** (Simon). Traité d'harmonie. Paris, an X (1802), in-fol.

**Berton** (Henri-Montan). Traité d'harmonie suivi d'un Dictionnaire des accords. Paris, Schœnenberg, 1805, 4 vol. in-4°.

**Rey** (V.-F.-S.). Tablature générale de la musique, et système harmonique développé et traité d'après les principes du célèbre Rameau, etc. Paris, Sieber, sans date (1795), gr. in-fol. de 15 planches gravées.

— L'art de la musique théorico-physico-pratique général et élémentaire, ou exposition des bases et développements du système de la musique. Paris, Godefroy, 1806, in-4° de 54 pages, avec 43 planches.

**Rey** (Jean-Baptiste). Exposition élémentaire de l'harmonie; théorie générale des accords d'après la basse fondamentale, selon les différents genres de musique. Paris, veuve Naderman, 1807, gr. in-8°.

**Plane** (J.-M.). Cours d'harmonie divisé en douze leçons claires et faciles. Paris, Richault (sans date), in-fol.

**Reicha** (Antoine). Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique. Paris, Gambaro, sans date (1818), in-4°.

**Perne** (François-Louis). Traité d'harmonie et d'accompagnement de la basse chiffrée. Paris, 1821, 2 vol. in-fol.

**Thuring** (Rodolphe). L'art de moduler ou de conduire l'harmonie dans tous les tons majeurs et mineurs. Paris, Pleyel, 1823, in-fol.

**Jelensperger** (Daniel). L'harmonie au commencement du XIX^e siècle, et méthode pour l'étudier. Paris, 1830, 1 vol. grand in-8°.

**Gérard** (Henri-Philippe). Traité méthodique d'harmonie où l'instruction est simplifiée et mise à la portée des commençants. Paris, Launer, 1833, in-fol.

**Le Carpentier** (Adolphe). École d'harmonie et d'accompagnement. Paris, 1841, in-fol.

**Cohen** (Henri). Traité d'harmonie pratique, ou Méthode facile et abrégée pour apprendre la composition. Paris, 1843, in-fol.

**Fétis** (François-Joseph). Traité de l'accompagnement de la partition sur le piano ou l'orgue. Paris, Schlesinger, 1829, in-fol.

— Méthode élémentaire d'harmonie et d'accompagnement. Paris, Ph. Petit. 1824, in-fol.; 1838, in-fol.; 1840, grand in-8°.

— Esquisse de l'histoire de l'harmonie, considérée comme art et comme science systématique. Paris, 1840, 1 vol. in-8°.

— Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie. Paris, Schlesinger, 1844, 1 volume in-8°.

**Clément** (Charles-François). Essai sur l'accompagnement du clavecin. Paris, 1758, in-4° oblong.

— Essai sur la basse fondamentale, pour servir de supplément à l'Essai sur l'accompagnement du clavecin, et d'introduction à la composition pratique. Paris, 1762, in-4° oblong.

**Bienaimé** (Émile). Études d'harmonie pratique en usage dans les Conservatoires de France et de Belgique. Paris, 1845, in-fol.

—

## CAPITOLO XIX.

### *Arte di scrivere in musica.*

#### Composizione in generale.

**Calegari** (Antonio). Gioco pittagorico col quale potrà ognuno, anco senza saper di musica, formare una serie quasi infinita di piacevoli ariette e duettini,

per tutti li caratteri, rondò, preghiere, polacche, cori, il tutto coll'accompagnamento del pianoforte o arpa o altri strumenti. Venezia presso Sebastiano Valle, 1801.

Fonda l'Autore il suo sistema sulla base che la musica è il linguaggio de' sentimenti, immaginandosi le note come lettere, le misure come sillabe ecc. Egli così scrisse circa 1400 ritmi o frasi, mercè la varia combinazione de' quali si possono comporre una quantità d'arie ecc.

**Rossino** (G. F. Francesco). Grammatica melodiale. Roma, presso i Lazzarini, 1793.

**Casa** (Girolamo della). Il vero modo di diminuire con tutte le sorta di stromenti.

Opera rarissima, che trovasi solo citata nel t. I, p. 200 della seconda edizione delle Rivoluzioni del teatro musicale italiano di Arteaga. — L'Autore appartiene al secolo XV.

**Rocchi** (Antonio). Istituzioni di musica teorico-pratica. Venezia, 1778, 4.

**Gervasoni** (Carlo). Nuova teoria di musica ricavata dall'odierna pratica, ossia metodo sicuro e facile in pratica per ben apprendere la musica, a cui si fanno precedere varie notizie storico-musicali. Parma, dalla stamperia Blanchon, 1812.

**Paduanus** (Joannes). Institutiones musicæ, ad diversas ex pluribus vocibus fingendas cantilenas. Veronæ, 1578, in-4°.

**Pontio** (R. D. Pietro). Ragionamenti di musica, ove si tratta dei passaggi, delle consonanzie e dissonanzie, buone e non buone; e del modo di far motetti, messe, salmi ed altre composizioni; ed

alcuni avvertimenti per il contrapuntista e compositore, ed altre cose pertinenti alla musica. Parma, appresso Erasmo Viotto, 1588, in-4°.

**Zacconi** (P Ludovico). Prattica di musica utile e necessaria, sì al compositore, per comporre i canti suoi regolatamente, sì anco al cantore, per assicurarsi in tutte le cose cantabili. Divisa in quattro libri. Ne i quali si tratta delle cantilene ordinarie, de' tempi, de' prolationi, de' proportioni, de' tuoni e della convenienza de tutti gli instrumenti musicali. Si insegna a cantar tutte le compositioni antiche, si dichiara tutta la messa del Palestrina, titolo: l'omè armè, con altre cose d'importanza e dilettevoli. Ultimamente s'insegna il modo di fiorir una parte con vaghi e moderni accenti. Parte I, Venezia, 1592, 1596, in-fol.

Trent'anni dopo fu pubblicata la seconda parte col seguente titolo:

Prattica di musica, seconda parte. Divisa e distinta in quattro libri. Ne' quali primieramente si tratta degli elementi musicali; cioè de' primi principii come necessarii alla tessitura o formatione delle compositioni armoniali. De contrapunti semplici ed artificiosi da farsi in catena ed alla mente sopra canti fermi: e poi mostrandosi come si faccino i contrapunti doppii d'obbligo, e con consequenti. Si mostra finalmente come si contessino più fughe sopra i predetti canti fermi, ed ordischino cantilene a due, tre, quattro e più voci. Venezia, 1622, 283 pag. in-fol.

**Penna** (P. M. Lorenzo). Li primi albori musicali, per li studiosi della musica figurata. Bologna, 1656,

in-4°; seconda edizione accresciuta. *Ibid.*, 1672; terza ediz., 1678.

**Bontempi** (Gio. Andrea Angelini). Nova quatuor vocibus componendi methodus, qua musicæ artis plane nescius ad compositionem accedere potest. Dresda, 1660, in-4°.

**Bononcini** (Gio. Maria). Musico prattico, che brevemente dimostra il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte quelle cose che concorrono alla composizione de i canti, e di ciò ch'all'arte del contrapunto si ricerca. Bologna, per Giacomo Monti, 1688, 156 pag. in-4°.

**Azopardi** (Francesco). Il musico pratico...ossia Guida che conduce lo studenle nell'arte del contrappunto. Malta, 1760, in-8°.

Venne tradotta in francese con ampliazioni da Framery col titolo:

Le musicien pratique: ou leçons qui conduisent les élèves dans l'art de contrepoint, en leur enseignant la manière de composer correctement toute espèce de musique; ouvrage composé dans les principes des conservatoires d'Italie, et mis dans l'ordre le plus simple et le plus clair, traduit de l'italien par M. Framery surintendant de la musique de Mg. Comte d'Artois; avec des notes du traducteur, pour en faciliter l'intelligence. Paris, chez Leduc., 1786, vol. II, in-8°. — Nouvelle édition mise en ordre par M. Choron.

**Gervasoni** (Carlo). La scuola della musica in tre parti divisa. Piacenza, presso Nicolò Orcesi, 1800, 536 pagine in-8° gr. senza l'indice, con 100 pagine di esempi di musica incisi e stampati a parte.

## Contrappunto.

**Aaron** (Pietro). Il Toscanello in musica, nuovamente stampato, con la giunta da lui fatta. In Venezia, 1523, 1525, 1529, 1539, 1562, in-fol. Opera divisa in due parti.

**Artusi** (Gio. Maria). L'arte del contrappunto ridotta in tavole, dove brevemente si contiene i precetti a quest'arte necessarii. Parte prima. Venezia, 1586, in-fol. Nella seconda parte si tratta dell'utile ed uso delle dissonanze. Venezia, 1589, in-fol.

**Trigini** (Orazio). Compendio della musica. Venezia, 1588.

**Bona** (R. P. F. Valerio). Regole del contrapunto, e composizione brevemente raccolte da diversi autori; operetta molto facile ed utile per i scolari principianti. In Casale, 1595, in-4°.

**Scaletta** (Orazio). Primo scalino della scala di contrappunto. Milano, 1662.

**Rodio** (Rocco). Regole di musica, aggiuntovi un trattato di proportioni da don Gio. Batt. Olifante. Napoli, 1626.

Ne sussiste un'anteriore edizione del 1620, senza il trattato di Olifante, e si cita pure un'edizione del 1606. Anzi il Burnei (Vedi la sua *Storia di musica*, tom. III, p. 212) ne ha scoperto una di un secolo anteriore. Il suo completo titolo è:

Regole di musica di Rocco Rodio, sotto brevissime risposte, ed alcuni dubii propostigli da un cavaliero intorno alle varie opinioni dei contrapontisti. Con la dimostrazione di tutti i canoni sopra il canto-fermo, con li contraponti doppii, e rivoltati, e loro regole. Aggiontavi un'altra breve

dimostratione dei dodici tuoni regolari, finti e trasportati. Et di nuovo da don Batt. Olifante, aggiontovi un trattato di proportioni necessario a detto libro, e ristampato. In Napoli, MDVIIII.

**Berardi** (Angelo). Documenti armonici, nelli quali con varii discorsi, regole ed essempii si dimostrano gli studii arteficiosi della musica, oltre il modo di usare le ligature, e d'intendere il valore di ciascheduna figura sotto qual si sia segno. In Bologna, per Giacomo Monti, 1687, 178 pag. in-4°.

— Arcani musicali, suelati dalla vera amicizia. Nei quali appariscono diversi studii arteficiosi, molte osservationi e regole concernenti alla tessitura de' componimenti armonici, con un modo facilissimo per suonare trasportato. Bologna, 1706.

**Riccati** (conte Giordano). Saggio sopra le leggi del contrappunto. Castelfranco, per Giulio Trento, 1762, 155 pag. in-8°. — Un estratto se ne trova nel tom. III, n° XII, art. III, pag. 19 della Minerva in Venezia 1763, in-12° (Vedi pure *Bibl. der schönen Wissensch. u. fr. Künste*, t. X, st. II, p. 367).

**Paolucci** (fr. Giuseppe). Arte pratica del contrapunto dimostrata con esempi di varii autori e con osservazioni. Venezia, 1765, tom. II, in-4°, il primo di 279, ed il secondo di 315 pag.

**Martini** (Gianbattista). Saggio fondamentale pratico di contrapunto sopra il canto fermo. Parte prima. Bologna, 1774, 260 pag. in-4°. — Saggio fondamentale pratico di contrapunto fugato. Parte seconda. *Ibid.*, 1775, 238 pag.

**Eximeno** (D. Antonio). Dubbio sopra il saggio di contrapunto del padre Martini. In Roma, 1775.

**Capalti** (Francesco). Il contrappuntista pratico, ossiano dimostrazioni fatte sopra l'esperienza. Terni, per Antonio Saluzj, stampatore vescovile, 1788, 232 pag. in-8°.

**Pintado** (Giuseppe). Vera idea della musica e del contrappunto. Roma, stamperia di Gioacchino Puccinelli, 1794, 156 pag. in-8°.

**Sala** (Nicolò). Regole del contrappunto pratico. Napoli, 1794, in-fol.

**Sabbatini** (frà Luigi Antonio). Trattato sopra le fughe musicali, corredato di copiosi saggi del suo antecessore Vallotti. Parte I e II, in due tomi. Venezia, presso Sebastiano Valle, 1802, in-8°.

**Morigi** (Angelo). Trattato di contrappunto fugato. Pubblicato da B. Asioli, e dedicato agli allievi del regio Conservatorio di Milano, presso Gio. Ricordi, pag. 35 in-8°.

**Colla** (Vincenzo). Saggio teorico-pratico-musicale, ossia nuovo metodo di contrappunto, adorno di tavole analoghe, e di varie annotazioni. Torino, dai tipografi e librai vedova Pomba e figli, in-4°. Opera divisa in due parti.

**Tritto** (Giacomo). Scuola di contrappunto, ossia teoria musicale. Milano, presso Ferdinando Artaria, 1823, 52 pag. incise in-gr. fol.

**Lesueur** (Jean-François). Essai de musique sacrée, ou Musique motivée et méthodique pour la fête de Noël, à la messe du jour. Paris, Hérissant, 1787, in-8°.

**Grétry** (A.-E.-M.). Méthode simple pour apprendre à préluder en peu de temps avec toutes les ressources de l'harmonie. Paris, an X (1802), grand in-8°.

**Langlé** (Honoré-François-Marie). Traité de la fugue. Paris, 1805, in-fol.

**Albrechtsberger** (J.-Georges). Méthode élémentaire de composition, avec des exemples très nombreux et très étendus, pour apprendre de soi-même à composer toute espèce de musique. Traduite de l'allemand, avec des notes, par Choron. Paris, 1814, 2 vol. in-8°.

— Méthodes d'harmonie et de composition à l'aide desquelles on peut apprendre soi-même à accompagner la basse chiffrée et à composer toute espèce de musique. Nouvelle édition traduite de l'allemand, avec des notes, par Choron. Paris, Bachelier, 1830, 2 in-8°.

**Beethoven** (Louis Van). Études sur l'harmonie et le contrepoint, traduites de l'allemand par F.-J. Fétis. Paris, Schlesinger, 1833, 2 vol. grand in-8°.

**Fétis** (François-Joseph). Traité du contrepoint et de la fugue. Paris, Troupenas, 1825, 1 vol. in-fol.; 1846, 1 vol. in-fol.

**Cherubini** (Marie-Louis-Charles Zenobi-Salvador). Cours de contrepoint et de fugue. Paris, 1835, in-fol.

**Reicha** (Antoine). Traité de haute composition musicale, faisant suite au Cours d'harmonie pratique et au Traité de mélodie. Paris, Zetter, sans date (1824-1826), 2 vol. in-4°.

— Art du compositeur dramatique, ou Cours complet de composition vocale, divisé en quatre parties, et accompagné d'un volume de planches. Paris, A. Farrenc, 1833, 2 vol in-4°.

## CAPITOLO XX.

*Trattati della melodia e del ritmo nei rapporti colla poesia.*

**Reicha** (Antoine). Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie, suivi d'un supplément sur l'art d'accompagner la mélodie par l'harmonie, lorsque la première doit être prédominante, etc. Paris 1814, 1832, in-4°.

**Bonesi** (B.). Traité de la mesure et de la division du temps dans la musique et dans la poésie. Paris, Godefroy, 1806, in-8°.

**Scoppa** (Antoine). Les vrais principes de la versification, développés par un examen comparatif entre les langues française et italienne. Paris, 1811-1812, 3 vol. in-8°.

**Deperêt** (Gabriel). Du principe de l'harmonie des langues, de leur influence sur le chant et sur la déclamation. Paris, 1809, in-8°.

—

## CAPITOLO XXI.

*Trattati d'istrumentazione.*

**Francœur** (Louis-Joseph). Diapason de tous les instruments à vent. Paris, 1772, in-fol.; *idem*, 1812, in-fol.

**Vandenbrœck** (Othon-Joseph). Traité général de tous les instruments à vent à l'usage des compositeurs. Paris, Naderman, in-4°.

**Baudiot** (Charles-Nicolas). Instructions pour les compositeurs, ou Notions sur le mécanisme et le doigté du violoncelle, et sur la manière d'écrire pour cet instrument. Paris, 1828, in-fol.

**Catrufo** (Joseph). Des voix et des instruments à cordes, à vent et de percussion. Paris, 1832, in-fol.

**Kastner** (George). Traité général d'instrumentation comprenant les propriétés et l'usage de chaque instrument, précédé d'un résumé sur les voix. Paris, 1837, in-fol.

— Cours d'instrumentation considérée sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art. Paris, 1837, in-fol.

**Berlioz** (Hector). Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes. Paris, Schœnenberger, 1844, in-fol.

—

## CAPITOLO XXII.

*Metafisica e poetica della musica.*

**Chabanon** (M. de). Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art. Paris, 1779, in-8°.

— De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre. Paris, Michel Lambert, 1785, 1 vol. in-8°.

**Lacépède** (Le comte de). La poétique de la musique. Paris, 1785, 2 vol. in-8°.

**Villoteau** (Guillaume-André). Recherches sur l'ana-

logie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage. Paris, 1807, 2 vol. in-8°.

**Devismes** (Pierre-Jacques). Pasilogie, ou de la musique considérée comme langue universelle. Paris, Prault, 1806, in-8°.

**Beattie** (Jacques). Essai sur la poésie et sur la musique considérées dans les affections de l'âme. Traduit de l'anglais, Paris, F. Benoît an VI (1798), 1 vol. in-8°.

**Grétry** (A.-E.-M.). Mémoires ou Essais sur la musique. Paris, an V (1797), 3 vol. in-8°.

**Blainville**. L'esprit de l'art musical, ou Réflexions sur la musique et ses différentes parties. Paris, 1854, 1 vol. in-8°.

**Berton** (Henri-Montan). De la musique mécanique et de la musique philosophique. Paris, 1721, in-8°. Deuxième édition, Paris, 1826, in-8°.

— Réponses à quelques propositions erronées avancées dans le journal *le Miroir*, par M. le grand-juge des réputations littéraires et musicales. Paris, 1822, in-8°.

**Grandval** (Nicolas-Ragot de). Essai sur le bon goût en musique. Paris, 1732, in-12°.

—

## CAPITOLO XXIII.

*Vocabolari tecnici della musica.*

**Janowka** (Thomas Balthasar). Clavis et thesaurum magnæ artis musicæ, seu elucidarium omnium fere rerum ac verborum, in musica figurali tam

vocali, quam instrumentali obvenientium, consistens potissimum in definitionibus et divisionibus quibusdam recentioribus de scala, tono, cantu et genere musica, etc. Pragæ, 1701, 324 pag., in-8°.

**Walther** (Johann Gottfried). Alte und neue musikalische Bibliothek, oder musikalisches Lexicon. Leipsig, 1732.

**Grassineau** (James). A musical Dictionary. London, 1740, 348 pag. in-8°.

È per lo più una traduzione del Dizionario di Brossard. Nel 1769 il Robson fece stampare un supplemento, tratto dal Dizionario di Rousseau.

**Wolf** (Georg Friederich). Kurzgefasstes musikalisches Lexicon. Halle, 1787.

**Hole** (John). A complete Dictionary of music. Containing a full and clear Explanation, divested of tecnical phrases, of all the words and terms English, Italian ecc., made use of in that Science speculative, pratical, and historical. London, Symonds, 1790, in-8°.

**Busby** (Dr. Thomas). A complete Dictionary of Musik, to which is prefixed a familiar Introduction to the first principles of that science. London, by Philips, 1801.

**Koch** (Heinrich Christoph). Musikalisches lexicon. Frankfurt am Mayn, bey August Hermann dem jüngern, 1802.

**Gianelli** (D. Pietro). Dizionario della musica sacra e profana, che contiene la spiegazione delle voci, e quanto di teoria, di erudizione ecc. è spettante alla musica, con alcune notizie degli strumenti antichi e moderni, e delle persone che si distinsero in Italia

e nei paesi stranieri in quest'arte. Venezia, presso Andrea Santini, 1810, 3 volumetti in-12°.

**Lichtenthal** (Pietro). Dizionario e Bibliografia della musica. Milano, per Antonio Fontana, 1826, vol. IV, in-8° grande.

Contengono la spiegazione delle voci della musica teorica e pratica, de' termini tecnici musicali antichi e moderni, la descrizione degli strumenti musicali, ed un ordine sistematico-cronologico delle Opere letterarie scritte sulla musica dai tempi più remoti fino al giorno d'oggi, corredato d'annotazioni.

**Brossard** (Sébastien de). Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et français les plus usités en musique, etc. Amsterdam, Roger, 1730, 1 vol. in-8°.

**Lacombe** (Jacques). Dictionnaire portatif de beaux-arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure et la musique, etc. Paris, 1752, in-8°.

**Rousseau** (J.-J.). Dictionnaire de musique. Paris, veuve Duchesne, 1768, 1 vol. in-4°. Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1772, 2 vol. in-8°.

**Meude-Monpas** (J.-J.-O.). Dictionnaire de musique, dans lequel on simplifie les expressions et les définitions mathématiques et physiques qui ont rapport à cet art, avec des remarques sur les poëtes lyriques, les compositeurs, etc. Paris, Knappen, 1788, in-8°.

*Encyclopédie méthodique.* Dictionnaire de musique, t. I, A—G, publié par MM. Framery et Ginguené. Paris, Pankouke, 1791, in-4°.

**Castil-Blaze** (Fr.-H.-J.). Dictionnaire de musique moderne. Paris, 1821, 2 vol. in-8°.

## CAPITOLO XXIV.

*Biografie dei musici.*

Gallerie der berühmten Tonkünstler des 18ten und 19ten Jahrhunderts. Ihre kurze Biographie, karakterisirende Anecdoten, und ästhetische Darstellung ihrer Werke. Zwei Theile. Erfurt, bei J. C. Müller, 1810.

Parla in ispecie di Cimarosa, Cherubini, Dietersdorf, Haydn, Himmel, Mozart, Paesiello, Winter e Zumsteeg.

**Kühnau** (Joseph Christoph. w.). Die blinden Tonkünstler. Berlin und Saalfeld, 1810, in-8°.

Contiene notizie biografiche de' musici orbi.

**Sternberg** (—). Sammlung interessanter Anecdoten und Erzählungen, grösstentheils aus dem Leben berühmter Tonkünstler, und ihren Kunstverwandten etc. Schnepfenthal, in der Buchhandlung des Erziehungsanstalt, 1810, 192 pag. in-8°.

Contiene notizie biografiche di Benda, Ditersdorf, Händel, Haydn, Himmel, Martini, Rousseau, ecc.

**Gervasoni** (Carlo). Descrizione generale de' virtuosi filarmonici italiani che sono fioriti dall'epoca gloriosa della nostra musica fino al presente. V. la sua *Nuova Teoria di musica*, pag. 77-302.

Tale descrizione pecca di molte omissioni.

**Musical Biography: or Memories of the lives and writings of the most eminent musical composers and writers, who have flourished in the different countries of Europe during the last centuries. In two volumes. London, printed by Henry Colburn, 1814.**

**Bertini** (ab. Giuseppe). Dizionario storico-critico degli scrittori di musica e dei più celebri artisti di tutte le nazioni sì antiche che moderne. Palermo dalla tipografia reale di Guerra, tomo I, 1814, A—B, LVI, a—x. Tomo II, ibid., 1815, C—K, un alfabeto e 6 fogli. Tomo III, ibid., 1815, L—R, altrettanto. Tomo IV, 1815, S—Z, co' supplementi e correzioni, un alfabeto e due fogli in-4° piccolo. Tavola cronologica degli scrittori di musica colla Biblioteca scelta dei migliori trattati di musica XXXIII.

Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli, ornata dei loro rispettivi ritratti. Volume che contiene gli elogi dei maestri di cappella, cantori e cantanti più celebri. Compilato da diversi letterati nazionali, dedicato al R. Collegio di musica di Napoli. Napoli, 1819, in-4°. Presso Nicola Gervasi, calcografo.

**Gianelli** (ab. Pietro). Biografia degli uomini illustri della musica, ornata dei loro rispettivi ritratti. Venezia, presso Santini, 1822, in-8°.

The life of Archangelo Corelli, the celebrated musical composer; with a beautiful engraving of his head, from a portrait by the late Mr. Henry Howard. V. *Universal Magazin of Knowledge and Pleasure.* 1777, april, n° 418, vol. LX, p. 169.

**Hawkins** (sir John). The general History and peculiar character of the works of Archangelo Corelli. Ibid., p. 171.

**Maroncelli** (Pietro). Vita di Arcangelo Corelli. Trovasi nelle *Vite e ritratti d'illustri Italiani*. Milano, tipografia Bettoni, 1819. Quaderno 57. V. anche *Fayolle* più abbasso.

**Breton** (Joachim le). Notice sur la vie et les ouvrages de Grétry. V. *Magas. Encyclop.* 1814, tom. v, p. 273.

**Bouilly** (—). Grétry en famille, ou anecdotes littéraires et musicales relatives à ce célèbre compositeur; précédés de son oraison funèbre; rédigés et publiés par A. Grétry neveu. Paris, chez Chaumerot, 1815, in-12°, avec le portrait de Grétry.

**Mattheson** (Johann). Georg Friederich Händels Lebensbeschreibung, nebst einem Verzeichnisse seiner Ausübungswerke und derer Beurtheilung; übersetzt, auch mit einigen Anmerkungen, absonderlich über den Hamburgischen Artikel, versehen. Hamburg, 1761, 10 fogli in-8°.

**Cox** (William). Anecdotes of George Frederik Handel and Christopher Smith with pieces of their music never before published. London, Bulmer, 1799, in-4°.

**Mayr** (Giovanni Simone). Brevi notizie istoriche della vita e delle opere di Giuseppe Haydn. Bergamo, tipografia Sonzogno, 1809, 14 p. in-8°.

**Griesinger** (Carl August). Biographische Notizen über Joseph Haydn. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel, 1810.

**Carpani** (Giuseppe). Le Haydine, ovvero Lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn. Milano, da Candido Buccinelli, 1812, VIII e 291 pagine in-8°, col ritratto dell'Haydn.

Queste lettere, scritte in istile grazioso, contengono pure altre notizie interessanti di varii celebri compositori. Una nuova edizione riveduta ed accresciuta dall'Autore ne fu pubblicata, l'anno 1823, nella tipografia della Minerva a Padova, 307 pag. in-8°.

Le note aggiunte a quest'edizione concernono per lo più il Rossini.

**Valle** (P. Guglielmo della). Elogio del padre Giambattista Martini, minore conventuale (letto il 24 novembre 1784). Bologna, 1784. V. pure l'*Antologia romana*, tom. XI, 1784, in-4°, p. 190, 201, 209, 217, 225, 233, 241.

— Memorie storiche del P. M. Gio. Battista Martini, min. convent. Napoli, per il Simoni, 1785.

Contengono, oltre la vita ed un bel estratto delle opere del Martini, anche varie lettere molto interessanti, e fra queste alcune sopra la musica greca del Martini, dell'Eximeno e del Mattei.

**Gandolfo** (Gaetano). Elogio di Gio. Battista Martini, minor conventuale, letto nella grande aula del Liceo armonico, nella solenne distribuzione de'premii musicali l'anno 1809. Bologna, tipografia de' fratelli Masi e comp., 1813, 23 pag. in-8°.

Mozart's Geist. Seine Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke. Ein Bildungsbuch fur junge Tonkünstler. Erfurt, bei Hemming, 1803, 452 pagine in-12° grande.

Libro che, oltre la biografia, contiene pure l'esame estetico delle composizioni di Mozart.

Memorie intorno la vita e gli studii del celebre compositore Mozart. V. *Novelle politico-letterarie di Mantova*, 4 gennaio 1806, all'articolo *Varietà letterarie*. Trovasi pure nelle *Memorie enciclopediche romane*, tom. I, 1806, in-4°, pag. 107-112 e 134-136.

**Lichtenthal** (Pietro). Cenni biografici intorno al celebre maestro W. A. Mozart, estratti da dati autentici. Milano, per Gio. Silvestri, 1814, 40 pag. in-8°.

**Schizzi** (conte Folchino). Elogio storico di W. A. Mozart. Cremona, stamperia de' fratelli Manini, 1817, 40 pag. in-8°.

Contiene alcune interessanti notizie de' tempi in cui il giovine Mozart scrisse pel grande teatro di Milano.

Mozart und Haydn. Nachträge zu ihren Biographien. Versuch einer parallele. Erfurt, bei Müller, 1810 in-8°.

**Stendhal** (Mr. de). Vie de Haydn, Mozart et Métastase, in-8°.

**Fanzago** (ab. Francesco). Orazione delle lodi di Giuseppe Tartini, recitata nella chiesa dei RR. PP. Serviti in Padova li 31 di marzo l'anno 1770. Con varie note illustrata, e con un breve Compendio della vita del medesimo. In Padova, 1770, nella stamperia Conzatti, 48 pag. in-4°. Ornata del ritratto di Tartini.

Biographische Skizze von Michel Haydn. Salzburg, bei Mayer, 1808.

**Angeloni** (Luigi). Sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d'Arezzo, restauratore della scienza e dell'arte musica. Dissertazione. Parigi, appresso l'autore. Stamperia Charles, 1811, 138 pag. in-8°.

**Kandler** (Francesco Sal.). Cenni storico-critici intorno alla vita ed alle opere del celebre compositore Gio. Adolfo Hasse, detto il Sassone. In Venezia, per Giuseppe Picotti, 1820, 50 pag. in-8°.

**Titon du Tillet** (Évrard). Parnasse français. Paris, 1732, in-fol.

**Choron** (Alex.-Étienne) et **Fayolle** (François-Joseph). Dictionnaire historique des musiciens, artistes et

amateurs, morts et vivants, qui se sont illustrés en une partie quelconque de la musique et des arts qui y sont relatifs, tels que compositeurs, écrivains didactiques, théoriciens, poëtes, acteurs lyriques, chanteurs, instrumentistes, luthiers, facteurs, graveurs, imprimeurs de musique, avec des renseignements sur les théâtres, conservatoires et autres établissements dont cet art est l'objet; précédé d'un sommaire de l'histoire de la musique, Paris, 1810, 1811, 2 vol. in-8°.

**Fétis** (Franç.-Joseph). Galerie des musiciens célèbres, avec des portraits lithographiés par les meilleurs artistes. Paris, 1827-1828.

— Biographie universelle des musiciens, et Bibliographie générale de la musique. Bruxelles, Méline, Cans et comp., 1835-1044, 8 vol. grand in-8°.

**Framery** (Nicolas-Étienne). Notice sur Joseph Haydn, contenant quelques particularités de sa vie privée, relatives à sa personne et à ses ouvrages, adressée à la classe des beaux-arts. Paris, Barba, 1801, in-8°.

**Le Breton** (Joachim). Notice historique sur la vie et les ouvrages de Joseph Haydn, membre associé de l'Institut de France, lue dans la séance publique du 6 octobre 1810. Paris, Baudoin, 1810, in-4°.

Essai historique sur la vie de Joseph Haydn, ancien maître de chapelle du prince Esterhazy. Strasbourg, imprimerie de Ph.-J. Daunebach, 1812, in-8°.

**Winkler** (...). Notice sur Wolfgang-Théophile Mozart (nel *Magasin encyclopédique*, 1801, t. III, p. 29-73).

**Cramer** (Charles-Frédéric), Anecdotes sur W.-A. Mozart. Paris, 1801, in-8°.

**Suard** (Jean-Baptiste-Antoine). Anecdotes sur Mozart (nei *Mélanges de littérature* de cet auteur, t. II, n° 5, p. 337-347).

**Ginguené** (Pierre-Louis). Notice sur Mozart (nella *Décade philosophique*, t. XXXI).

**Chabanon** (de). Éloge historique de M. Rameau. Paris, 1764, in-12°.

**Maret** (Hughes). Éloge historique de M. Rameau, 1767, récité à la Société des belles-lettres de Dijon. Dijon, 1767, in-8°.

**Boyer** (Pascal). Notice sur la vie et les ouvrages de Pergolèse (nel *Mercure de France*, juillet, 1772, p. 191).

**Ginguené** (Pierre-Louis). Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccini. Paris, Pankouke, 1801, in-8° de 144 pages.

**Fayolle** (François-Joseph). Notice sur Corelli, Tartini, Gaviniès, Pugnani et Viotti; extraites d'une histoire du violon. Paris, Dentu, 1810, in-8°.

**Quatremère de Quincy** (Ant.-Chrys). Notice historique sur la vie et les ouvrages de Paesiello, lue à la séance publique de l'Académie des beaux-arts le 4 octobre 1817. Paris, Firmin Didot, in-4°.

— Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Méhul, lue à la séance publique de l'Académie royale des beaux-arts, du 2 octobre 1819. Paris, Firmin Didot, 1819, in-4°.

**Stendhal** (ossia **Beyle**). Vie de Rossini, ornée des portraits de Rossini et de Mozart. Paris, Auguste Boulland et C°, 1824, 2 vol. in-8°.

Rossini et sa musique. Paris, N. Bettoni, 1836, in-8°.

**Anders** (G. E). Détails biographiques sur Beethoven, d'après Wegeler et Ries. Paris, 1839, in-8°.

Notice sur Guglielmi (nel *Magasin encyclop.*, 1806, t. VI, p. 98).

**Eymar** (A.-M.). Anecdotes sur Viotti, précédées de quelques réflexions sur l'expression en musique. Milan, in-8°.

**Imbert de Laphaleque** (G.). Notice sur le célèbre violoniste Nicolo Paganini. Paris, E. Guyot, 1830, in-8°.

**Anders** (G.-E.). Nicolo Paganini. Sa vie, sa personne, et quelques mots sur son secret. Paris, Delaunay, 1831, in-8°, de 42 p.

**Gauthier** (L.-E.), professeur de littérature à Caen. Éloge d'Alexandre Choron, ouvrage couronné par l'Académie de Caen. Paris, 1845, in-8°, de 118 p.

**Boivin** (L.). Biographie de Frédéric Kalkbrenner. Paris, 1843, in-8°.

Notice biographique sur Franz Liszt, traduite de l'allemand (nella *Revue générale biographique*, etc.). Paris, mai 1843, in-8°, de 66 pages.

—

## CAPITOLO XXV.

### *Bibliografia.*

**Gesner** (Conrad.). Pandectarum Partitionum universalium, lib. XXI. Tiguri, 1548, in-fol.

Il settimo libro tratta d'autori musicali.

**Parstorfer** (Paul). Indice di tutte le opere di musica. Monaco, 1653.

**Mace** (Thomas). Musick's monument, or a Remembrancer of the best pratical musick both divine and civil, that has ever been known to have been in the world, 1676, vol. III, in-fol.

**Brossard** (Sebastien de). Catalogue des auteurs qui on écrit de la musique, v. I, in-fol., ed un'altra edizione in-8°.

Trovasi anche annesso al suo Dizionario di musica.

**Boivin** (Jean). Catalogue général des livres de musique. Paris, 1729, in-8°.

Auteurs grecs et romains qui ont écrit sur la musique ou parlé des musiciens (nell'*Essai sur la musique*, de Laborde, t. III).

Auteurs qui ont écrit sur la musique en latin et en italien (*ibid.*, t. III, ch. VII, p. 331).

Auteurs français qui ont écrit sur la musique (*ibid.*, t. III, ch. X, p. 540).

**Forkel**. Allgemeine Litteratur der Musik oder Anleitung zur Kenntniss musikalischer Bücher. Leipsick, 1792 in-8°.

**Fétis** (Fr. Jos.). Catalogue systematique des principaux ouvrages français sur les diverses parties de la musique.

Sta in fine al suo libro *La Musique mise à la portée de tout le monde*. Paris, 1847.

FINE.

13693

# INDICE

**dei Capitoli e delle materie principali contenute in questo volume.**

---

## SEZIONE PRIMA.

*Del sistema musicale considerato nelle tre qualità dei suoni, cioè l'intonazione, la durata e l'intensità.*


CAP. I. Oggetto della musica. — Sua origine. — Suoi mezzi . . . pag. 1

La musica ha una doppia azione sugli uomini: una fisica, l'altra morale.

» II. Della diversità de' suoni, e della maniera di esprimerli con nomi » 5

V'ha un indefinito numero di suoni possibili fra quelli più gravi d'un uomo e i più acuti di una donna o di un fanciullo; si possono determinarli con nomi. Quali sono questi nomi presso i popoli moderni.

» III. In qual modo si rappresentino i suoni per mezzo di segni . . » 9

Spiegazione dei segni della notazione, e del loro effetto.

Cap. IV. Della diversità delle scale, dei loro nomi e dell'operazione chiamata trasposizione . . . . . pag. 19

Continuazione dello sviluppo del sistema di notazione.

» V. In che consiste la *tonalità* . . » 24

La diversità delle tonalità ha per base specie diverse di scale.

» VI. Della durata dei suoni e del silenzio nella musica. Come la si rappresenti per mezzo di segni, e come la si divida . . . . . » 31

Seguita lo sviluppo del sistema di notazione.

» VII. Che cosa sia espressione nell'esecuzione della musica; de' suoi mezzi e dei segni coi quali la si indica nello scriverla . . . » 41

Fine dello sviluppo del sistema di notazione.

» VIII. Delle riforme proposte per la scrittura musicale . . . . . » 48

» IX. Dei metodi per insegnare la musica » 68

—

## SEZIONE SECONDA.

*Dei suoni considerati nei loro rapporti di successione e di simultaneità. — Del loro risultato.*

Cap. X. Che cosa è il *rapporto* o la *relazione* dei suoni . . . . . » 85

I suoni hanno tre specie di rap-

porti, cioè la successione, d'onde nasce la melodia; la simultaneità, principio dell'armonia, e l'intensità o il grado di forza.

CAP. XI. Della melodia e del ritmo . pag. 87

Le qualità principali della melodia sono la convenienza nella successione dei suoni ed il ritmo. La melodia è composta di parti che si chiamano *frasi*. Che cosa è la *quadratura delle frasi*. Che cosa la *modulazione*. La melodia, benchè frutto dell'immaginazione, è sottomessa a tre condizioni che limitano la sua libertà. Queste regole sono la *simmetria del ritmo*, la *simmetria della quadratura del numero*, e la *regolarità della modulazione*.

» XII. Dell'armonia. . . . . » 113

I popoli antichi non hanno conosciuto l'armonia. - Ebbe origine nel medio evo. — Gli elementi dell'armonia si chiamano *accordi*. — Accordi piacevoli detti *consonanti*; accordi meno piacevoli detti *dissonanti*. — Gli accordi rappresentati da cifre; accompagnamento. — La storia dell'armonia è una delle parti più interessanti della storia generale della musica. - Riassunto di questa storia.

» XIII. Dell'acustica . . . . . » 119

CAP. XIV. Dell'arte di scrivere la musica. — Contrapunto. - Canone. - Fuga. p. 127
Spiegazione di questi vocaboli; loro uso: loro utilità; abuso che se ne fa.

» XV. Del modo di adoperare la voce . » 143
Classificazione delle voci, giusta in Italia, cattiva in Francia. — L'arte di scrivere per le voci è più conosciuta dai compositori italiani che dai tedeschi e dai francesi. - Ciò che è favorevole o sfavorevole nel canto all'emissione della voce.

» XVI. Degli strumenti. . . . . » 151
Strumenti a corde pizzicate dell'antichità. — Storia dell'arpa. — Del liuto e delle sue specie. — Strumenti ad arco: la viola e le sue specie; il violino, il violoncello, il contrabasso. - Strumenti a fiato: flauti, oboe, corno-inglese, clarinetto, fagotto. — Strumenti di ottone: corni, trombe, tromboni, oficleidi. — Organo. — Strumenti a sfregamento: armonica. — Strumenti a percussione. — Strumenti fantastici.

» XVII. Dell'istrumentazione . . . . » 193
Uso degli strumenti nella musica. - Sistema di accompagnamento. — Effetti ottenuti da diverse sonorità.

Cap. XVIII. Della forma dei pezzi nella musica vocale ed istrumentale. . pag. 200

Quattro divisioni della musica vocale: 1ª la musica sacra; 2ª la musica drammatica; 3ª la musica da camera; 4ª le arie popolari. — Due divisioni della musica da chiesa, cioè: il *canto-fermo* e la *musica solenne*. — Diversi generi di musica solenne. — Opera: sua storia: riassunto. — Pezzi di arie. — Duetti, terzetti e pezzi d'assieme. — Cori. — Sinfonie. — Canzoni, romanze. — Due divisioni della musica istrumentale: 1ª Musica di concerto; 2ª Musica di camera. — Sinfonia. — Quartetti, quintetti, ecc. — Sonate. — Fantasie, arie variate, ecc. — Concerti. — Musica d'organo.

—

## SEZIONE TERZA.

### *Dell'esecuzione.*

Cap. XIX. Del canto e dei cantanti . . pag. 227

Direzione della voce. — Esercizio del canto. — Grandi cantanti italiani. — Spiegazioni dei termini dell'arte del canto. — Che cosa è l'*espressione*. — Cantanti francesi. - Garat. - Condizioni del canto francese diverse da

quelle del canto italiano. - Della scelta delle voci, della loro conservazione, delle loro malattie. — Educazione fisica e morale dei cantanti.

CAP. XX. Dell'esecuzione istrumentale.

§ I. — Dell'arte di suonare gli strumenti . . . . . pag. 243

Qualità necessarie per ben suonare qualunque specie di strumento. - Del suono degli strumenti ad arco. - Violinisti celebri. - Scuola italiana del violino una volta la migliore. — Scuola francese ora superiore. — Violoncellisti e contrabassisti. — Strumenti a corde, fondamento delle orchestre. — Del modo di suonare gli stromenti a fiato. — Flauto e flautisti celebri. — Oboe e oboisti. — Clarinetto e clarinettisti. — Fagotto e fagottisti. — Corni e cornisti. — Trombe e trombettisti. — Del modo di suonare gli strumenti a tastiera. — Organo, difficoltà di suonarlo; organisti celebri. - Piano-forte; diversi modi di suonarlo a diverse epoche; pianisti celebri. — Arte di suonar l'arpa; arpisti. — Chitarra e chitarristi.

§ II. — Dell'esecuzione in generale, e dell'esecuzione collettiva » 279

La perfezione dell'esecuzione col-

lettiva dipende dal capo orchestra. — Abilità nel suonare gli strumenti e nel canto insufficiente per una buona esecuzione; qualità che vi bisogna aggiungere. — Certi popoli posseggono naturalmente questa qualità: lo studio le sviluppa presso altri. - Disposizioni delle orchestre; loro proporzioni. — Orchestre francesi superiori alle altre. — Perfezionamenti che si ponno introdurre nell'esecuzione collettiva.

—

## SEZIONE QUARTA.

*Del modo con cui si analizzano le sensazioni prodotte dalla musica, per poter giudicare di questa.*

CAP. XXI. Dei pregiudizii degl'ignoranti e dei dotti in musica . . . . pag. 297

Dei giudizii troppo precipitati che si fanno sulle proprie sensazioni. — I musici non si debbono punto credere i soli giudici sulla musica. - I giornalisti e i letterati non hanno cognizioni sufficienti per dare, come sogliono, teorie di musica.

» XXII. Del poetico nella musica. . . » 303

La musica non è soltanto un'arte di sensazione fisica: il suo scopo

è anche di commuovere. — A torto se ne fece un'arte imitativa. - Essa esprime indipendentemente dalla parola. - Tutti gli stili e tutti i mezzi sono buoni allorchè sono adoperati a proposito. - I falsi giudizii derivano dalla maggior preferenza che si ha per certi generi piuttosto che per certi altri.

Cap. XXIII. Dell'analisi delle sensazioni prodotte dalla musica . . . pag. 319

In origine non si conosceva il principio delle sensazioni musicali. — L'abitudine di sentir musica senza analizzarla nei suoi particolari non ci porge che nozioni e sensazioni incomplete. — In generale si giudica sulla opinione degli altri. — Necessità di spogliarsi delle prevenzioni favorevoli o contrarie per ben sentire e giudicare. — Analisi della musica drammatica; della musica religiosa: della musica istrumentale — Coll'analizzare le sensazioni si ponno acquistar cognizioni tecniche.

» XXIV. Se sia utile di analizzare le sensazioni che fa nascere la musica » 338

È errore il credere che s'indeboliscano le sensazioni riflettendo su di esse: come si possa ciò dimostrare. — L'inerzia è l'origine dell'avversione che co-

munemente si prova per un'analisi delle sensazioni.
CONCLUSIONE . . . . . pag. 340

—

## CATALOGO SISTEMATICO

*di alcune principali opere italiane e straniere che trattano delle diverse parti della musica.*

CAP. I. Origine, elogi, utilità, effetti della musica. . . . . pag. 345
» II. Letteratura della storia generale della musica. . . . . » 349
» III. Storia della musica dei popoli antichi . . . . . » 352
» IV. Paragone della musica antica e moderna . . . . . » 358
» V. Letteratura della musica del medio evo . . . . . » 360
» VI. Letteratura della musica moderna » 362
» VII. Letteratura della musica da chiesa » 367
» VIII. Letteratura della musica da teatro » 370
» IX. Scritti polemici intorno la musica italiana e francese . . . . » 375
» X. Opere che trattano dell'udito e della voce umana . . . . . » 376
» XI. Opere che trattano dell'accordo e della costruzione degli strumenti » 378
» XII. Trattati generali della musica . » 383
» XIII. Trattati di canto fermo . . . » 384
» XIV. Trattati elementari di musica moderna . . . . . » *ivi*

Cap. XV. Dell'arte del canto . . . pag. 385
» XVI. Metodi per suonare gli strumenti » *ivi*

§. I. — *Strumenti a corda.*

Violino e viola . . . . . » *ivi*
Violoncello . . . . . » 388
Contrabasso . . . . . » *ivi*
Metodi di strumento . . . . . » 389
Tiorba . . . . . » *ivi*
Ghitarra . . . . . » *ivi*
Arpa . . . . . » 390

§. II. — *Strumenti a fiato.*

Flauto . . . . . » 391
Oboe . . . . . » 392
Clarinetto . . . . . » 393
Fagotto . . . . . » *ivi*
Corno . . . . . » *ivi*
Tromba . . . . . » 394
Trombone e Oficleide . . . . » *ivi*
Serpentone . . . . . » *ivi*

§. III. — *Pianoforte* . . . . » 395

§. IV. — *Organo* . . . . . » 397

§. V. — *Altri strumenti* . . » *ivi*

Cornamusa . . . . . » *ivi*
Ghironda . . . . . » 398
Armonica . . . . . » *ivi*
Campane . . . . . » *ivi*
Tamburo . . . . . » *ivi*

Cap. XVII. Sistemi generali di musica e della generazione dell'armonia. Armonia . . . . . pag. 399
Intervalli e scale . . . . . » 400
» XVIII. Scienza dell'armonia teorica e pratica. — Sistemi d'armonia . » 402
Basso continuo . . . . . » 403
» XIX. Arte di scrivere in musica. — Composizione in generale . . . » 407
Contrapunto . . . . . » 410
» XX. Trattati della melodia e del ritmo nei rapporti colla poesia . . » 415
» XXI. Trattati d'istrumentazione . . » *ivi*
» XXII. Metafisica e poetica della musica » 416
» XXIII. Vocabolari tecnici della musica » 417
» XXIV. Biografie dei musici . . . . » 420
» XXV. Bibliografia . . . . . » 427

—

| pag. | lin. | Errata | Corrige |
|---|---|---|---|
| 1 | 7 | per mezzo | mezzo |
| 5 | 28 | sapienti | dotti |
| 7 | 4 | chiamano | chiama |
| 34 | 10 | certe altre | certi altri |
| 35 | 7 | proposizioni | proporzioni |
| » | 10 | discernerli | discernerle |
| » | 11 | separarli | separarle |
| 38 | 1 | e piacere | a piacere |
| 53 | 30 | e che subito | e subito |
| 57 | 18-19 | e la *sol* sulla chiave sulla | e sulla |
| 61 | 5 | durata relativi | durate relative |
| 64 | 4 | nello stesso | collo stesso |
| 66 | 13 | Valeruod | Valernod |
| » | 14 | Bleim | Blein |
| 72 | 18 | lotò | lotto |
| 79 | 4 | in un interno | nell'interno |
| 102 | 5 | porti | portino |
| 135 | 9 | seguiño | seguono |
| 136 | 23 | bianche | minime |
| » | 24 | nere | semiminime |
| » | 25 | nere | semiminime |
| » | 26 | bianche | minime |
| 142 | 31 | espressioni | impressioni |
| 144 | 23 | maestre di | scuole musicali delle |
| 150 | 2 | certezza | incertezza |
| 155 | 22 | arciluto | arciliuto |
| 166 | 14 | parecchie | a parecchie |
| 184 | 28 | giuochi | movimenti |
| 197 | 2 | insipide | semplici |
| 199 | 2 | bassoni | fagotti |
| » | 10 | di una sola | o di una sola |
| » | 15 | bassoni | fagotti |
| 208 | 6 | alla fine | alle fiere |
| 220 | 25 | e d'effetti | e gli effetti |
| 222 | 14 | equivaleva | equivale |
| 232 | 8 | frangia | ornamento |
| 245 | 4 | annoverazione | enumerazione |
| 247 | 11 | in quanto alla | la |
| » | 14 | la fragile macchina | il fragile ordigno |
| 253 | 2 | assiduo in | assiduo un |
| 255 | 23 | la viola od alto | l'alto-viola |
| » | 26 | concertato | concentrato |
| 306 | 27 | fa mostra | mostra |
| 321 | 28 | non siamo sul principio | di non essere al primo udirle |

Digitized by Google

**PREZZO DELLA PRESENTE PUNTATA**

*di pagine* 464

*Per gli associati alla Serie, cioè per* 24 *volumi, in ragione di* 75 *cent. ogni* 100 *pagine, vale* . . . *L.* 3, 50

*Per gli acquisitori delle Opere staccate, in ragione di* 1 *cent. per pagina.* *L.* 4, 65

BIBI
S
P
N

B